Dramatische Elemente in Hebbels Jugendballaden 1829—1839.

Eine Studie zur Entwickelungsgeschichte Friedrich Hebbels.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Walter Jahn
aus Dresden.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Halle (Saale).
Buchdruckerei Heinrich John.
1915.

Angenommen von der Philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Köster und Merker.

Leipzig, den 11. Juni 1915.

Der Procancellar.
Zimmern.

Meinen treuen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546828_0086

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorbemerkung 7

Einleitung 9

I. Teil. — Balladen der Wesselburener und Hamburger Zeit 15

1. Kapitel. Der lyrische Monolog „Kains Klage“ . . 16

2. Kapitel. Liebesballaden des jungen Hebbel . . . 19

3. Kapitel. Romantische Balladen 36

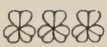
Anhang. — Mutter und Kind in Hebbels Wesselburener Balladen 54

II. Teil. — Balladen der Heidelberger und Münchener Zeit 59

1. Heidelberger Balladen 60

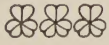
2. Münchener Balladen 61

Schlußwort 79



Vorbemerkung.

Die Texte der behandelten Balladen finden sich im siebenten und sechsten Bande der historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Hebbels von Richard Maria Werner. Sämtliche Zitate aus Werken, Tagebüchern und Briefen Hebbels beziehen sich ebenfalls auf die Wernersche Ausgabe. (TB = Tagebücher, Br = Briefe). Werke nur mit der Bandzahl (VI, VII etc.) zitiert. Was außer den bekannten Hebbelmonographien von Emil Kuh, R. M. Werner, André Tibal und Kurt Küchler an Literatur herangezogen wurde, ist für den speziellen Fall in den Anmerkungen angeführt.



Einleitung.

Spürt Schiller in Goethes „Iphigenie auf Tauris“ mit seinem fein entwickelten Gefühl für die spezifischen Unterschiede der Dichtarten trotz der dramatischen äußeren Form, daß ein Epiker dieses Werk geschrieben,[1]) so merkt man in Hebbels „Mutter und Kind“ auch mit stumpferem Unterscheidungsvermögen für das Wesentliche der Dichtungsgattungen, als es Schiller eigen gewesen, deutlich, daß hier ein elementar dramatisch veranlagter Dichter sich ausnahmsweise einmal der epischen Form bedient.[2])

Die Eigenart dieses Künstlers, sein Erleben von Welt und Menschen, hat in der dramatischen Form ihre reinste und unmittelbarste Ausprägung gefunden. Mit seinen dramatischen Werken hat Hebbel ja auch weit stärker auf die Zeitgenossen gewirkt als mit seiner Lyrik und mit seinen Novellen. Daran ändern vereinzelte Stimmen nichts, die Hebbels lyrischer Poesie vor seiner dramatischen den Vorzug geben. Auch heute ist er im Bewußtsein der Nation vor allem als Dramatiker lebendig. Erst über den Dramatiker Hebbel gelangen die meisten zu dem Lyriker und dann ganz zuletzt zu dem Epiker. Der junge Dichter wußte längst, ehe ihm eine dramatische Dichtung gelungen, ganz genau, daß das Drama sein eigentliches Gebiet, die ihm gemäßeste poetische Form sei. Man denke an seine Sehnsucht nach einem dramatischen Stoff in den Hamburger und Münchner Tagen, an seinen kaum zu unterdrückenden Jubel, als sein „Gebet“ erhört ist, und er in den ersten Oktobertagen des Jahres 1839 die „Judith“ entwirft und ausführt. Dichterische Eigenart und Anlage ist hier gleichgesetzt der Weise, Welt und

[1]) „Umgekehrt schlägt Ihre Iphigenie offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man ihr den strengen Begriff der Tragödie entgegen hält“. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (Stuttgart, Cotta 1881, IV. Aufl.) I, 349.

[2]) Hebbel plante ursprünglich den Stoff (TB 3923) zu einem Drama zu verwerten. Vgl. Fritz Enß: Hebbels Epos „Mutter und Kind“. Diss. Marburg 1909.

Menschen zu erleben. Dies ist mindestens bei Hebbel berechtigt. Wie „pantragisch“ nach ihrer Grundstimmung,[1]) möchte Hebbels Welt- und Lebensauffassung, wenn wir an ihre Form denken, als „pandramatisch“ zu bezeichnen sein. Als einen in der dramatischen Triade von These, Antithese und Synthese sich vollziehenden Kampf zwischen Welt- und Individualwillen faßt Hebbel, ganz allgemein gesagt, Welt und Leben auf und sieht im Drama die reinste und deutlichste Symbolisierung dieses für ihn wesentlichsten und wichtigsten Lebensprozesses.

Hebbel schrieb seine „Judith“ mit 26 Jahren. Sie ist sein erstes Drama und zugleich ein heute noch höchst lebendiges und bühnenfähiges Theaterstück.

Von Wesselburener sehr spärlichen dramatischen Knabenversuchen kann man ruhig absehen. Soweit sie erhalten sind, — und Wichtiges dürfte aus jener Zeit kaum verloren gegangen sein — bilden sie zur ersten gewonnenen dramatischen Hauptschlacht, zur „Judith“, eine früh und plötzlich abgebrochene, wenig weit vorgeschobene Etappenstraße. Während langer Jahre hat Hebbel kaum eine dramatische Szene geschrieben, hat nur Stoffe und immer wieder Stoffe fruchtlos grübelnd und nie bis zu irgend welcher Gestaltung vordringend im Tagebuch notiert.

Gewiß führen Wege vom Mirandolafragment zur „Genoveva“, laufen Fäden zwischen einen unklaren Jeanne d'Arc-Plan und der „Judith“.

Aber wie er es selbst erstaunt gewesen, ist man auch heute noch überrascht, als im Oktober 1839 auf eine flüchtige äußere „negative“ Anregung hin in stürmisch rascher Produktion die „Judith“ entsteht; ein in seiner Art reifes und geschlossenes Werk, dem kaum eine dramatische Lehrlings- und Gesellenarbeit vorausging.

In die der dramatischen Produktion so gut wie ganz entbehrende erste dichterische Entwicklungsperiode Hebbels, die sich etwa von 1829 an überschauen läßt, fällt nun eine in dieser Quantität bei Hebbel nie wieder auftretende Balladenproduktion. Nach der „Judith“ werden die Balladen, gewiß wertvoller und eigenartiger, aber dafür entschieden seltener. Mit „Schön Hedwig“,

[1]) Arno Scheunert: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels (Beitrag zur Ästhetik, herausgegeben von Th. Lipps und R. M. Werner, Leipzig und Hamburg 1903). Paul Sickel: Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung (Beitrag zur Ästhetik usw., Leipzig und Hamburg 1912), S. 26.

der letzten Ballade Hebbels vor der „Judith", ist aber auch ein in seinen späteren Balladen nie wieder erreichter dichterischer Höhepunkt erschwungen worden. Nach 1838 hebt sich das künstlerische Durchschnittsniveau der Balladen. Hebbel hat seinen Stil, seine Technik für diese Dichtart gewonnen. Aber die Balladen stehen weiter ab vom Zentrum seiner Persönlichkeit. Es scheint, als habe das Drama später bei Hebbel die Ballade zurücktreten lassen, als walte zwischen der Balladen- und Dramendichtung Hebbels eine innere Beziehung und Verwandtschaft, die noch nicht verfolgt worden ist.

Fällt einem so besonnenen und kenntnisreichen Hebbelforscher wie Richard Maria Werner sogar in der Lyrik Hebbels das Dramatische auf (W. VII, XLIX), wie viel leichter und natürlicher kann in der Ballade, deren Stoffgebiet dem Drama so viel näher liegt als die Sphäre der Lyrik, der seinem Erleben und Erfassen der Welt entsprechende dramatische Grundzug von Hebbels dichterischer Eigenart hervortreten.

Mehr als einmal hat der Dichter geschwankt, ob ein Vorwurf sich besser zu einer Ballade oder einem Drama eigne, wie im einzelnen gezeigt werden wird. Und ferner lehren Hebbels sparsame Äußerungen über Balladen-Dichtung, daß er ein Gefühl für die Verwandtschaft zwischen Ballade und Drama hatte. Das will bei der durchaus persönlichen Richtung von Hebbels Denken sagen: zwischen seiner Ballade und seinem Drama; das muß mehr als Charakteristik Hebbelscher Balladen- und Dramendichtung gewertet werden, weniger als Beitrag zur Theorie über die Ballade im allgemeinen.

In einer Zeit lebhaftester Balladenproduktion, also sicher aus direkter Erfahrung eigener dichterischer Praxis, schreibt er im Jahre 1837 aus München an Elise Lensing, daß die echte Romanze — für Hebbel ohne weiteres mit Ballade gleichbedeutend[1]) — nur in der Länge, nicht in der Würde dem höchsten Drama nahestehe. Ihre Aufgabe ist nach Hebbels

[1]) Erst in späteren Jahren braucht Hebbel das Wort „Ballade" und wendet es auch für Gedichte an, die er früher „Romanzen" genannt. Vgl. J. M. Fischer: Studien zu Hebbels Jugendlyrik (Dortmund 1910). Hebbel kannte keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Ballade und Romanze. Bis 1830, wo er Uhland kennen lernte, gebraucht Hebbel „Romanze" in einem ganz verschwommenen Sinn. Uhland schärfte, wenn auch Rückfälle in den früheren unklaren Gebrauch des Wortes vorkommen (VII, 106), sein Gefühl für das Wesentliche dieser Dichtungsart sichtlich.

Meinung die unendlichste, weil die tiefsten Geheimnisse nicht nur der Menschenbrust, sondern auch der Natur in ihren Kreis gehören. Die Idee zu einer echten Romanze hält er für eben so selten wie die Idee zu einem „Macbeth". (Br. I, 183, VII ff. — W. X, 402.)

Hebbel hat die Ballade weder der Epik noch der Lyrik zugewiesen, hat sich aber auch nicht, wie es so oft von den Theoretikern, selbst von Richard Maria Werner,[1]) geschehen, mit dem unklaren vieldeutigen Wortmischmasch „lyrisch-episch" (oder „episch-lyrisch") begnügt, sondern hat mit klarem Blick das ganz Eigene seiner Auffassung von dieser Dichtungsart erkannt, wenn er sie ein „Zwiegespräch des Herzens mit dem Schicksal" nennt.

Der dialogisch-dramatische Charakter der Ballade, der in ihr enthaltene Konflikt zwischen „Schicksal" und „Herz", zwischen Welt- und Individualwillen finden in dieser Definition den einfachsten und deshalb glücklichsten Ausdruck. In der Vorrede zu einer wahrscheinlich 1840 geplanten Novellensammlung formuliert Hebbel die Verwandtschaft zwischen Tragödie und Ballade folgendermaßen: „Die Ballade sollte immer von dem geheimnisvollen Hauch erfüllt sein, der die echte Tragödie durchweht". (W. VIII, 418.)

An die Hebbelschen Balladen dürfte daher kein dem Dichter und seinem Wollen ganz unzukömmlicher Maßstab angelegt werden, wenn sie nun auf ihre dramatischen Elemente untersucht werden.

Es kann sich bei dieser Untersuchung, deren Gegenstand nicht für eine szenische Aufführung gedachte Dichtungen sind, hauptsächlich nur darum handeln, das dramatische Gepräge ihrer „inneren Form"[2]) aufzuweisen. Die Betrachtung darf sich nicht darauf beschränken, Analogien der äußeren Technik in den Dramen und Balladen Hebbels aufzudecken. Sie muß tiefer gehen. Sie muß die Verwandtschaft der „inneren Form" zwischen Hebbels dramatischen und balladesken Dichtungen aufweisen, sie muß klarlegen, ob der „Lebensprozeß", der sich in den Balladen

[1]) R. M. Werner: Lyrik und Lyriker. Hamburg und Leipzig 1890, S. 12 ff.

[2]) Vgl. Goethe „Aus Goethes Brieftasche" (Säkularausgabe Cotta, Bd. 36, S. 115 f.). — Wilhelm Scherer: Poetik (Berlin 1888, S. 230 ff. S. 296). — R. M. Werner: Lyrik und Lyriker, S. 404 ff.

auswirkt, in Hebbels Sinne ein dramatischer ist, ob die Menschen, zwischen denen sich die Handlung abspielt, dramatische Menschen sind, mit scharfer Individualisierung ihres Willenlebens. Die Stellung dieser Menschen zum sittlichen und methaphysischen Prinzip sowie dessen Auffassung und Erscheinungsweise sind klar zu stellen. Die Fäden sind bloß zu legen, die, dem Bewußtsein des Dichters oft selbst verborgen, von der einen oder anderen Ballade zu einer späteren dramatischen Schöpfung laufen, woran sich im einzelnen Fall neue und speziellere Fragen anschließen.

Dann muß sich die Aufmerksamkeit noch auf einen weiteren Punkt lenken.

Das Wesentliche in der Wirkung einer dramatischen Dichtung, das von der Wirkung anderer Arten der Dichtung radikal Verschiedene, beruht darin, daß wir auf der Bühne die Dinge, die der Dichter darstellt, wirklich sehen und hören in voller, von echter Realität kaum noch zu scheidender Gegenwärtigkeit und Anschaulichkeit.[1])

Das Dramatische ist Darstellung des Lebens selbst in der ihm eigenen Bewegung, in dem ihm eigenen Tempo; eindrucksmäßige Reproduktion von in der Phantasie mit gleicher Intensität wie in der Wirklichkeit Geschautem.

Wenn man im vagen Sprachgebrauch des Alltags oft eine Partie in einer erzählenden Dichtung als „dramatisch“ bezeichnet, ohne daß die entfernteste Beziehung zum Theater vorläge, so empfindet man eben die Wirkung einer so bezeichneten Stelle als abweichend von der Wirkung der sie umgebenden Partien und als verwandt der Wirkung, die von einer gesehenen und gehörten, oder, was bei einem dramatische Dichtungen richtig Lesenden dasselbe ist, gelesenen dramatischen Dichtung ausgeht.

Nicht nur einzelne Teile größerer Dichtungen erzählenden Stils, sondern auch kleinere epische Gebilde in ihrer Totalität können in dieser Weise „dramatisch“ wirken und auf diese Wirkung von ihrem Autor mehr oder minder bewußt angelegt sein.

---

[1]) Vgl. Goethe-Schiller: „Über epische und dramatische Dichtung“ 1797 (Goethes sämtliche Werke, Jub.-Ausg. Cotta, S. 149 ff.). — „Ihr (der epischen und dramatischen Dichtung) Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheiten als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.“

Wie weit Hebbels Balladen Darstellung des Lebens in seinem unmittelbaren, akustischen und optischen Eindruck sind, Reproduktion des unmittelbar Gegenwärtigen oder Bericht, Referat, Schilderung und Erzählung, muß auch untersucht werden, wenn ihr dramatischer Gehalt ermittelt werden soll. Ferner muß klargelegt werden, in welchem Verhältnis zu der äußeren Form der Darstellung die innere steht, ob die äußere Form organischer Ausdruck der inneren ist. Nach diesem hiermit ganz skizzenhaft erläuterten Prinzipien sollen nun die zum großen Teil wenig bekannten Jugendballaden Hebbels behandelt werden.

Sie zerfallen in zwei große Gruppen, die etwa das Jahr 1836 scheidet. In Wesselburen und Hamburg geht dem jungen Hebbel an den Vorbildern anderer Balladendichter, vor allem Uhlands, dadurch daß er sie nachbildet, ohne zu künstlerisch befriedigenden Resultaten zu gelangen, aber doch von ihnen belehrt, das Wesen seiner Balladeneigenart auf. Den Weg, den er eingeschlagen, schreitet er nach einer Stockung der Balladenproduktion in dem Heidelberger Semester in München weiter. „Schön Hedwig", ein, wie gezeigt werden wird, durch und durch dramatisches Gedicht, schließt diese erste, unseren Gegenstand bildende Periode von Hebbels Entwicklung als Balladendichter ab.

I. TEIL.

Balladen der Wesselburener und Hamburger Zeit.[1])

In dem schon in einer der Anmerkungen zitierten Buche von Johannes M. Fischer über Hebbels Jugendlyrik ist ein längeres Kapitel auch den Balladen und Romanzen Hebbels, die in Wesselburen und während des ersten Hamburger Aufenthaltes entstanden sind, gewidmet. Eine Orientierung nach diesem mehr mit bald richtigen, bald unzulänglichen Einfällen, statt mit methodischer Untersuchung und Beobachtung arbeitenden Essay ist unmöglich. Selbst die unbedeutendsten Jugendkritzeleien eines Künstlers wie Hebbel enthalten mehr, als dilettantisches Ästhetisieren erreichen kann. Störend wirkt das übereifrige klügelnde Spüren nach Vorbildern. Falsch ist die viel zu geringe Einschätzung des in seinem Wesentlichen nicht erkannten Uhlandschen Einflusses. Abzulehnen sind die Bemerkungen über Hebbels Metrik, weil für sie dem Verfasser das Schriftbild maßgebend war, nicht der lautliche Eindruck. Dieser aber muß bei einem so vorwiegend akustisch veranlagten Dichter wie Hebbel noch mehr für alle metrischen Feststellungen entscheidend sein als bei anderen, vielleicht doch etwas mehr am Papier hangenden Künstlern.

---

[1]) „Mein Glück" (VII, 58) von Fischer (S. 90) auch unter die Balladen eingereiht und irrtümlich „das Kind" genannt, ist noch weniger eine Ballade und noch mehr eine Allegorie wie „Das Kind" (VII, 66). Grundsätzlich sind alle Gedichte mit allegorisch-didaktischem Hintergrund von dieser Betrachtung ausgeschieden; zum Beispiel „Erinnerung" (VII, 67), „Romanze" (VII, 106), „Der Maler" (VI, 176), „Des Königs Sohn" (VII, 156) u. a. Hingegen dürfte „Kains Klage" mit mehr Recht als der durchaus allegorische, vom Kirchenlied beeinflußte Hymnus „Der Quell" (VII, 16 — vgl. Fischer: S. 84) als eine Vorstufe zur Romanzendichtung anzusehen sein.

Ein Weiterbauen auf dieser Grundlage schloß sich von selbst aus. Doch werde ich mich an einigen Stellen, wo Fischers Irrtümer lehrreich und für den Gang meiner Untersuchung fördernd zu sein scheinen, mit ihnen auseinandersetzen.

1. Kapitel.

Der lyrische Monolog: „Kains Klage" (VII. 10. 1829).

Schon der dem Gedichte von mir beigelegte Untertitel besagt, daß ich „Kains Klage" nicht etwa als eine Ballade in irgendwie strengerem Sinne betrachte. Aber das Gedicht gehört in den Kreis dieser Betrachtung. Es ist unter den uns bekannten Jugendversuchen Hebbels der erste, in dem sich epische Bestandteile finden. Der junge Dichter überschreitet hier zum ersten Male die Grenze reiner Lyrik in einer Richtung, die ihn zur Ballade führen kann.

Statt der Gefühle und Gedanken des Dichters werden Gefühle und Gedanken einer anderen Person ausgesprochen, und zwar von dieser selbst in einem pathetischen Monolog. Ein Rollen- oder Maskengedicht, eine nach dem Dramatischen neigende poetische Zwischenform liegt vor.[1])

In dieser äußeren Form des Gedichtes aber das Hervortreten einer dramatischen Anlage Hebbels sehen zu wollen, wäre verfrüht; denn diese äußere Form verdankt er leicht nachweisbaren Vorbildern, und die innere Form des Gedichtes ist durchaus undramatisch. Der Stoff entstammt Anregungen aus dem alten Testament,[2]) das, wie wir aus eigenen Bekenntnissen Hebbels wissen, auf den jugendlichen Dichter den erschütterndsten Eindruck gemacht und noch auf seine spätere Dramatik stark gewirkt hat.

R. M. Werner sieht in dem Gedicht Klopstocksche Einwirkungen („Messias") lebendig.[3]) Vor allem aber zeigt „Kains

[1]) Vgl. Rudolf Lehmann: Deutsche Poetik (München 1908) S. 183 ff.

[2]) Vgl. Ernst Lahnstein: Das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit (Stuttgart 1909, S. 10 ff. — W. VIII 88).

[3]) Eine merkwürdige Hypothese stellt Fischer (S. 37) auf: „In Liebesliedern begegnet man oft dem Motiv, daß das Antlitz der Geliebten dem Liebenden auf Schritt und Tritt entgegen lacht, so in Höltys „Traumbild"

Klage", wie groß in jenen Jahren der Einfluß Schillers auf Hebbels Poesie gewesen ist.

Das Metrum des Gedichtes ist in seinem Wechsel verschiedener Strophenformen von Schillers „Anthologie" beeinflußt. Auf die Komposition hat neben dem Anthologiegedicht „Die Kindesmörderin" die „Kassandra" gewirkt. Den sich kreuzenden Einfluß Schillerscher Gedichte aus ganz verschiedenen Perioden dieses Dichters merkt man auch wieder ganz deutlich in der uneinheitlichen Metrik und Sprache von „Kains Klage". Bald versucht Hebbel in wirren Strophenformen dem kraftgenialen Schiller nachzustammeln, bald bemüht er sich in Strophen, die der „Kassandra" nachgebildet sind, den Schwung und die Größe der Sprache des älteren Schiller zu erreichen. Sind nun aber die beiden herangezogenen monologischen Gedichte Schillers entschieden mehr lyrischer als dramatischer Natur, so stehen sie doch dem Dramatischen, dessen Gebiet immer Werden und Entwicklung ist, weit näher als die ohne Fortschritt und Resultat sich im Kreise drehenden Deklamationen Kains nahe.

Diesen mangelt jede in einer Situation gegründete Notwendigkeit. Kain steht in der leeren Luft.

Wie anders verfährt dagegen Schiller. In der „Kindesmörderin" mit genialem Wurf, in der „Kassandra" mit weiser Künstlerschaft, läßt er seine Heldinnen aus Situationen heraussprechen, in denen ein Zwang zur Aussprache liegt. Vergangenheit und Zukunft berühren und motivieren sich in der Gegenwart. Alte Schuld soll sich rächen und strafen. Und die Personen, auf der „Messerschneide" des Augenblicks, werden wie von selbst zu ernster, erregter Betrachtung der tieferen ethischen und seelischen Zusammenhänge von Schuld und Sühne, Willen und Tat, Ursache und Wirkung hingelenkt.

Hebbel verflicht Andeutungen über die Vorgeschichte nicht ohne Geschick mit den lyrischen Reflexionen des Brudermörders, der erregten Aussprache seiner Gewissensangst, seines Schuldgefühls und seiner Furcht vor Strafe. Aber der Monolog kehrt,

---

und in Matthissons berühmter „Adelaide". Ein solches Gedicht, auf die konträre Empfindungen angewandt, würde „Kains Klage" entsprechen: wohin Kain auch blicken, wohin er flüchten mag, überall sieht er das Bild des erschlagenen Abel". Der visionäre Zug in „Kains Klage" dürfte sich zwangloser mit dem Einfluß von Schillers „Kassandra" erklären lassen.

nachdem er lange aufgeregt und pathetisch von einem Punkte zum andern gesprungen, schließlich zu seinem Anfang zurück.

Wo verberg ich mich und meine Sünde,
Meine gräßlich große Schuld?
Innres Auge, o! erblinde!
Decke es mit dunkler Binde,
Gottes Vaterhuld!

Mit diesen Worten beginnt und schließt das Gedicht. Man steht am Ende noch auf demselben Punkte wie am Anfang, weil die äußere Handlung der Situation, die in den Schillerschen Monologen die innere Handlung belebt, hier fehlt.

Gewiß fehlt diese auch bei vielen anderen Rollen- und Maskengedichten, zum Beispiel bei Goethes Harfnerliedern aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. Diese bekommen ihre Bewegung und ihr inneres Leben von dem stark mitschwingenden Gefühl, das der Dichter in sie gestaltend einfühlt. Um das zu ermöglichen, ist aber die Person Kains zu individuell bestimmt und steht Hebbels innerem Leben zu fern. Das tiefere Interesse fehlt und muß fehlen.

Von außen mit anempfindender Reflexion tritt Hebbel an den Gegenstand. Allenfalls geben als einziges persönliches Moment düstere religiöse Vorstellungen des jungen Hebbel von Jehova, dem rächenden, unerbittlich strafenden, sicher treffenden Gott Einzelheiten des Gedichtes eine stärkere Resonanz. Das refrainartig immer wiederkehrende „denn zu groß zu groß ist meine Schuld“, Stellen wie

Welche Qualen meine Brust erfüllen!
Ewig nimmer wird der Herr sie stillen

bleiben doch mit ihrer starken, wenn gleich durch fremde, anderen abgelernte Mittel erzeugten Emphase im Ohre haften, wenn der Gesamteindruck des Gedichtes längst verschwommen und geschwunden ist.

2. Kapitel.

Liebesballaden des jungen Hebbel.

Die Liebe zwischen Mann und Weib ist das Lebenszentrum jeder großen tragischen Komposition Friedrich Hebbels; von der „Judith“ an bis zu dem Weltuntergang im letzten Nibelungenakt. Der Eros aber ist für die Menschen in Hebbels Dramen selten eine freundliche, segenbringende Macht, wie er es für Hebbel selber kaum je gewesen ist. Seinen Erlebnissen und Erfahrungen gemäß faßt er die Liebe vorwiegend pessimistisch. Darin unterscheidet er sich deutlich von unseren Klassikern; vor allem von Goethe. Alfred Kerr sagt mit Bezug auf Herodes und Mariamne über Hebbel: „Er faßt den Liebesbegriff wie keiner vor ihm“,[1]) und trifft damit durchaus das Richtige. Ganz individuell gestaltet Hebbel dichterisch die Liebe, und zwar in zwei Hauptformen: einmal — wofür „Herodes und Mariamne“, „Genoveva“, „Agnes Bernauer“, auch die „Nibelungen“ Beispiele sind — als elementare, nur sich selbst kennende, „einsame“ Leidenschaft voller Trotz und dämonischer Gewaltsamkeit, die sie bis in ihr Gegenteil verkehren; und dann in einer anderen Reihe von Dramen als Problem in Verwicklung mit Welt, Sitte und Gesellschaft. „Maria Magdalene“, „Gyges und sein Ring“, „Judith“ geben den Liebesbegriff mehr auf die letztere Weise.

Für beide Auffassungsarten Hebbels von der Liebe, die hier ganz schematisch geschieden sind, lassen sich nun auch im Kreise seiner Jugendballaden Beispiele aufweisen.

Das Ethos der Liebe findet mit „Laura“ (1830,VII,19) zum erstenmal künstlerische Gestaltung in einem balladenähnlichen Gedicht.

Ein Mädchen stirbt an einem milden Abend am Grabe ihres Geliebten leise hin aus Schmerz über den Verlust und aus Überdruß an der ihr leeren und öden Welt.

Seine Vorbilder hat dieses langatmige Gedicht in der sentimentalen Lyrik des 18. Jahrhunderts; bei Hölty, Matthisson und Salis-Seewis, vielleicht auch bei Miller.[2]) Auf diese Muster weisen der bei Matthisson häufige Name Laura, die weiche, tränenselige Abend- und Friedhofsstimmung und einzelne Motive wie der bei Hölty beliebte Rosmarin und der „Hügel“.

[1]) Vgl. Alfred Kerr: Das neue Drama (3. Aufl., Berlin 1910), S. 120.

[2]) „Laura“ könnte eine weiterspinnende Paraphrase über einzelne Motive aus Salis-Seewis populär gewordenem Gedicht „Das Grab“ sein, mit dem „Laura“ die Strophenform teilt.

Ein Monolog, von wenigen Strophen Erzählung umrahmt, bildet das Hauptstück des Gedichtes. Dieser neun Strophen lange Monolog eines Mädchens am Grabe des Geliebten ist unnatürlich und zeigt Hebbel noch mitten in der reflektierenden Periode seiner Jugendlyrik.

Alle Gedanken und Gefühle, die sie äußert, können einem Mädchen in solcher Situation gewiß durch den Sinn ziehen; aber nicht in dieser logischen Fassung und Folge und in einer Vollständigkeit, die so weit geht, daß Laura einem imaginären „Bruder“ ihre Wünsche für die Bestattung vorträgt.

Mit verstandesmäßiger Nachahmung Hebbel im Grunde wenig verwandten Vorbildern nachstilisiert ist das Gedicht, nicht aus mitlebender Ergriffenheit gestaltet. Das Ethos der Liebe wirkt sich in diesem konventionellen Kostüm so schwach und matt aus, daß man nicht versteht, warum Laura am Schluß ihres Monologes stirbt. Dieses Ende ist auch den sentimentalen Vorbildern aus dem 18. Jahrhundert abgesehen. Nur hat Hebbel nicht die Gewalt über die feinen und feinsten Stimmungsmittel, mit denen etwa Hölty im „Armen Wilhelm“ den Tod des Jünglings motiviert und vorbereitet.

Und doch bildet dieses mißglückte Stück eine Station in Hebbels Entwicklung als Balladendichter. Laura monologisiert nicht mehr irgend wo und irgend wann wie Kain, sondern in einer bestimmten Situation und Stimmung, mögen Situation und Stimmung auch nur schüchtern und konventionell gegeben sein. Die Handlung, das Nachsterben, ist gewiß sehr bescheiden und unoriginell, aber es ist doch eine Handlung, ein Fortschritt in der Situation. Es geschieht etwas.

Weiterhin finden sich in dem Gedichte keimhaft und schwach ausgeprägt jene beiden Motive, deren weitere Ausgestaltung in den Liebesballaden die dramatische Anlage Hebbels zu entbinden beginnt, in denen Hebbels oben skizzierte zweifache Auffassung der Liebe balladesk immer lebendiger Ausdruck findet. Die Gestalt des „verlassenen Mädchens“ und das Motiv vom Nachsterben hinter dem Geliebten behandeln noch einige weitere Balladen Hebbels aus dieser Zeit.

Die Gestalt des verlassenen Mädchens wächst sich in der „Romanze“ (1830, VII, 26) zu der tragischen Gestalt des „verratenen Mädchens“ aus.

Man soll diese schrullenhafte Komposition einigen ganz hübsch gelungenen Einzelheiten und nett gemalten Bildchen zuliebe nicht überschätzen. Die triptychonartige Nebenordnung dreier in einem Schauplatz zusammengezwungener Nebenhandlungen vernichtet jede einheitliche Wirkung. Die sonderbare Strophenform geht auf Schillers „Des Mädchens Klage“ zurück. Nur ist das Schubert zur Komposition inspirierende Melos der Schillerschen Strophe durch einen Zwischensatz [1]) bis zur Unkenntlichkeit zerstört und verkleinlicht. Die Natur, bei Schiller nur Stimmungshintergrund, zerrt Hebbel nach vorn und parallelisiert sie in konstruierten Nebenhandlungen mit dem Menschlichen. Röslein, Vöglein (dieses als weiblich gedacht, was zu sprachlichen Verwirrungen Anlaß gibt) und Mägdlein sterben alle drei freiwillig aus Liebeskummer.

Das in „Laura“ behandelte Motiv, daß ein Mädchen den Geliebten verloren, ihm nachtrauert, in schmerzvoller Auflösung auf ein Weiterleben verzichtet, ist in der letzten Strophe der „Romanze“ bereichert und gesteigert. Der Geliebte hat das Mädchen treulos verlassen, hat eine Schuld an ihr begangen, die ihre Trauer zu Zorn, der Rache und Vergeltung fordert, verschärft. Das Mädchen stirbt nicht wie Laura in behaglich breiter Tränenseligkeit am Schlusse eines langen Monologes hin, sondern stürzt sich in das „wogende Grab“, reagiert aktiv auf das Verbrechen, das an ihr begangen worden: Statt der weinerlichen tatlosen „Handlung“ der „Laura“ ein Konflikt und eine Katastrophe. Die Empfindungen des Mädchens gibt Hebbel in einem Monologe wieder; aber konzentriert in zwei Zeilen, in einem kurzen, schreiartigen Ausruf. Ohne Vermittlung, ohne Einleitung springt diese direkte Rede mitten aus der Erzählung, unmittelbar aus der Situation heraus, erklärt, vertieft, steigert sie und bereitet ihren Abschluß — den Selbstmord — vor.

Und hast du gebrochen die heiligste Pflicht,
Dort oben, dort oben entgehst du mir nicht! —

Der erste Versuch, erregtes menschliches Gefühlsleben in wenigen Worten zusammengefaßt sich unter dem Zwange einer Situation äußern zu lassen, ist in diesen Worten gemacht. Das

[1]) Zwischen dem wiederholten Vordersatz und dem Nachsatz der zweiten Periode. Dieser Zwischensatz, dessen zerreißende Wirkung von dem stumpfen Binnenreim noch gesteigert wird, läßt die Strophe aus einander bröckeln und macht sie zu weitläufig, als daß man die Reimbindung zwischen den letzten Reihen aller Strophen noch empfände.

sei nun ja nicht überschätzt. Unbeholfen, trivial und konventionell ist noch alles: Worte und Situation. Aber einen ersten Schritt zur eindrucksmäßigen Erfassung der Vorgänge bedeutet es doch.

Einen Hinweis auf eine höhere Welt, in der der Verräter der Rache der auf Erden ohnmächtigen Verlassenen, nicht entrinnen wird, auf ein Gericht über den Sternen enthalten die zitierten Worte des Mädchens; ein Motiv, das in „Rosa“ (1829 VII, 28) weiter gebildet und mit der in der „Romanze“ nur schwach angedeuteten, jetzt in voller Ausdehnung, leider nicht Tiefe entwickelten Geschichte des „verlassenen Mädchens“ verbunden wird.

Es ist leicht möglich, daß Gottfried August Bürgers „Pfarrerstochter von Taubenhain“ auf „Rosa“ von Einfluß gewesen. Schon der Name der Heldin klingt wie eine Reminiszenz an Bürgers Rosette. Auch die Verführungsszene, die wie in der Bürgerschen Ballade in der nächtlichen Laube ihren Höhepunkt hat, und die Worte der verzweifelten Kindesmörderin weisen Anklänge an die „Pfarrerstochter“ auf.[1]) Sicheres läßt sich, da wir nicht genau wissen, ob Hebbel zu jener Zeit außer der „Lenore“[2]) noch etwas von Bürger gekannt hat und bei der weiten Verbreitung des volkstümlichen, wirkungsvollen Motives in mannigfacher Gestalt über eine Beziehung beider Gedichte nicht sagen. Verwandt sind sie jedenfalls in den Motiven. Die verworrene, zerfahrene Komposition und uneinheitliche Form des Gedichtes verraten, daß Hebbel mit dem Stoff trotz aller Mühe nicht zurecht gekommen.

Das Gedicht setzt, ähnlich wie Bürgers „Pfarrerstochter“ nach der eigentlichen Handlung, nach Verführung, Verrat, Kindesmord und Katastrophe ein. Der Dichter läßt im mitternächtlichen, schaurigen Wald die Verführte, die ihr Kind und dann sich selbst getötet, dem ungetreuen Liebhaber erscheinen. Zwischen beiden soll sich offenbar, nachdem die Vorgeschichte mit der bei Hebbel beliebten Rosenallegorie[3]) angedeutet worden ist, ein Gespräch

[1]) Vgl. Nat. Lit.: Bd. 78, S. 241, Anm. 93 — Bd. 79, Einl. S. 45.

[2]) Vgl. W. VIII, 389, 35.

[3]) Man sollte, wenn bei Hebbel Blumen- und besonders Rosenmetaphern auftreten, nicht immer von „symbolischer“ Bildersprache reden. Hebbel hat in seinen Jugenderinnerungen und in seinen Tagebüchern mehrfach angedeutet, daß sich für ihn mit der Vorstellung von „Rose“, „Knospe“ und „rot“ assoziativ und unwillkürlich ungewöhnlich große Gefühls- und Anschauungskomplexe verbanden.

über das Vergangene entspinnen. Die Möglichkeit einer lebendigen, individuell gefärbten Analyse der Vorgeschichte, einer Konzentrierung der ganzen Handlung in eine Situation, eine über Bürgers Art hinausgehende straffe Komposition des Ganzen ist gegeben, wird aber nicht ausgenutzt. Lange erzählende Partien reißen den angesponnenen Dialog auseinander. Zwischen die unstrophischen erzählenden Teile schieben sich Dialogbruchstücke, die in verschiedenen Strophenformen gehalten sind. Der Dichter verliert die Übersicht, wiederholt sich mehrmals, macht, weil ihm für die Art Poesie der eigene Ton noch vollkommen fehlt, bei sämtlichen bereits zitierten Vorbildern, dazu noch bei Heine („Traumbilder") Anleihen.[1])

Zuletzt zieht Rosa den treulosen Hermann hinab in das Grab. Hebbel kann sich mit dem grellen Abschluß der Handlung, wie sie Bürger gibt, nicht begnügen. Er sucht eine ethische Lösung und Versöhnung. Im Schlußteil (Z. 133—164) wird die sittliche Idee des Ganzen breit ausgesponnen von einem Engelschor verkündet. Das erinnert nun, abgesehen von der weitschweifigen Diktion, wieder an den Geisterchor am Schluß der „Lenore". Hebbel ist eben noch zu unbeholfen, um die sittliche Idee, so trivial sie ist, aus dem sinnlichen Vorgange sich zwanglos hervortreten zu lassen. Er braucht einen deus ex machina, wie er auch noch in „Genoveva" als Dragos Geist auftritt.

Die Naturschilderung zeigt im Vergleich mit „Laura" bedeutend mehr Leben und Individualität, ist aber mit der inneren Handlung noch nicht verwachsen. Die Natur bleibt eine gut gemalte „Kulisse". Darüber hinaus weist die Naturschilderung der „Kindesmörderin" (1832, VII, 68) wieder einen Fortschritt auf. Die entsprechenden Partien beider Gedichte seien hier herausgehoben und verglichen.

In „Rosa" heißt es:

V. 1—4. Der Tag war hin, die Nacht brach an,
Der Mond begann die bleiche Bahn,
Die Sterne hellten silberrein
Das dunkle Blau mit lichtem Schein.

[1]) Der metrische Gebrauch Hebbels in „Rosa" könnte ebenfalls von Heines „Traumbilder" beeinflußt sein. Fischer (S. 92) sieht die strophischen Partien als die „eigentliche Romanze" und ein abgeschlossenes Ganzes an. Zwei Entwürfe, ein strophischer und ein nichtstrophischer, dürften zusammengeschoben sein zu der verfahrenen, inwendig und äußerlich unfertigen Gestalt, in der „Rosa" uns überkommen.

V. 7–8. Der Himmel wird trüber und trüber,
Der Wind weht schaurig und kalt.

V. 9—12. Und Wolken düsterten den Schein
Des Mondes und der Sternelein,
Und sieh des Himmels Dunkelblau
Wird nächtlich schwarz und erdengrau.

Es wird geschildert, was in der Natur vorgeht, was jeder sehen kann (V. 11 „Und sieh"). „Die Kindesmörderin" zeigt eine vollkommen andere Naturauffassung.

V. 1—4. Die Nacht ist so düster, sie scheint ein Sarg,
Worin der glänzende Tag sich verbarg,
Der Sturmwind schüttelt die Bäume so stark,
Als wollt' er sie quetschen im innersten Mark.

V. 13—16. Der Mond geht auf, er ist so bleich,
Wie ein Gespenst aus dem Geisterreich;
Die Sterne, welche dem Himmel entblüh'n,
Sie scheinen, wie Flammen der Hölle, zu glühn.

Die phantastisch-düstre Bildersprache, die zahlreichen Vergleiche in den zitierten Versen sind ein Symptom für den subjektiven Charakter dieser Naturschilderung, zeigen klar, wie der Dichter das Bild des nächtlichen Waldes mit den Augen seiner Heldin sieht. Nicht episch, wie die Dinge sind, auch nicht lyrisch, wie sie der Dichter sieht, sondern, wie sie einem Dritten, in dessen Inneres sich der Dichter metempsychosiert, in seiner momentanen Verfassung erscheinen, so stellen sie sich dar. Die Naturschilderung ist hier nicht Selbstzweck, auch nicht Stimmungsmittel.

Wie der Wald, die Nacht, die Sterne, der Mond die angstgehetzte Kindesmörderin ansehen, wie ihr der Sturm in den Ohren klingt, bekommen wir dargestellt. Wir tun durch die Schilderung einen Blick in die Seele der Heldin. Die Schilderung ist, dem Dichter vielleicht unbewußt, Medium der psychologischen Darstellung geworden. Organisch verwachsen ist hier die Naturschilderung mit dem inneren und äußeren Geschehen im Gedicht, nicht bloß darauf „abgestimmt".

Der ästhetische Wert dieser Naturschilderung ist gering, doch bedeutet die Apperzeption und Reproduktion der Natur aus der Seelenstimmung einer dritten Person einen nicht unwesent-

lichen Fortschritt zur dramatischen Konzeption des Stoffes. Inniger und intensiver, als bisher zu beobachten war, fühlte sich Hebbel hier in das innere Leben einer Gestalt ein und stellt es nun wieder nur durch seine Projektion in äußere Dinge und deren Reproduktion dar.

„Die Kindesmörderin" nimmt das Motiv von „Rosa", wie Richard Maria Werner bemerkt, kürzend und vereinfachend wieder auf. Eine "Schicksalsballade" in dem prägnanten Sinn, wie man von „Schicksalsdramen" spricht, möchte ich „Die Kindesmörderin" nennen.[1]) Statt ethischer und seelischer Notwendigkeit waltet hier dummer und plumper Zufall. Käme der Jüngling eine Stunde eher mit dem Segen des Vater zu einer Verbindung mit der Geliebten heim, so wäre alles gut. Nun aber treffen sie sich im nächtlichen Wald, als eben das Mädchen, das wieder Laura heißt, das Kind ihrer heimlichen Liebe getötet. Auf dem Gottesacker finden die beiden Menschen, deren Schuld und Strafe nicht adäquat sind, Ruhe und Frieden. Der Dialog ist knapp und hat in seinem unaufhaltsamen Vorwärtseilen seinen raschen Wechsel von Frage und Antwort, wenigstens äußerlich,[2]) einen dramatischen Zug. Aber der große Effekt, auf den das Gedicht nach berühmten Mustern hinstrebt, die Enthüllung des Kindesmordes vor dem ahnungslos und hoffnungsvoll Heimkehrenden, verpufft. Hebbel verdirbt ihn sich durch Effekthascherei, durch den häßlichen und abstoßenden Zug, daß die Mutter das blutige Kind auf dem Arme mit sich schleppt. So erfährt man zu zeitig, was geschehen ist,

[1]) Die etwa gleichzeitig mit der „Kindesmörderin" entstandene Novelle „Der Brudermord" (VIII, 6 ff) sowie der Einakter „Der Vatermord" (dramatisches Nachtgemälde 1832 — V, 31 ff) zeigen in der Struktur der Handlung im Schauplatz in Stil und Sprache deutlich, daß Hebbel in jener Zeit voll düsterster Hoffnungslosigkeit und erfolglosem Kampfes mit dem Schicksal (Vgl. Br. VIII, 1 ff) unter der Einwirkung der Schicksalsdramatik, speziell von Zacharias Werners „24 Febr." gestanden. Die raffinierte Technik dieses Dramas, seine Hebbels Stimmung entsprechende fatalistische, trostlose Metaphysik mag ihn eine Weile bestochen haben. In diesen Kreis gehört auch „Die Kindesmörderin". Sie ist eine absichtlich grell und versöhnungslos gehaltene Schauerballade. Mit seiner Interpretation deutet Fischer ein der ganzen Stilphäre des Gedichtes fremdes ethisches Element in die Ballade ein.

[2]) Vgl. F. Th. Vischer: Ästhetik. § 901. „Der Dialog darf nicht ein bloßer Austausch von Gründen und Gefühlen, muß wechselseitig wirksam sein, etwas in der Sachlage verändern." Der Dialog in der „Kindesmörderin" enthüllt die Sachlage nur.

folgt dem Dialog, der alles enthüllen soll, mit mäßiger Spannung, da man im Voraus weiß, was das Ende sein wird. Der Hauptkniff der Schicksalsdramatik, das Aufsparen des entscheidenden Punktes bis zuletzt, mißlingt.

Im Mittelpunkte der drei letzten, in diesem Kapitel besprochenen Balladen stand ein von seinem Geliebten verführtes und dann verlassenes Mädchen, das nun mit sich und der Welt in die schwersten Konflikte gerät und diese in verzweifelter Tat löst.

Inhalt und Mittel der Darstellung sind noch nicht Hebbels geistiges Eigentum in diesen Gedichten. Aber seine frühe und lebhafte Beschäftigung mit dem Motiv vom „gefallenen Mädchen" zeigten doch, wie sehr den jungen Dichter dieses Problem beschäftigte; ein Problem, dem er in viel späteren Jahren mit gereiftem Können in „Maria Magdalene" gerecht werden sollte. Als Keime dieses Dramas, als erste Anklänge an Hebbels spätere erotische Problem-Dramatik sind diese unbeholfenen, an sich wenig reizvollen Jugendballaden doch der Aufmerksamkeit wert.

Rein künstlerisch angesehen steckt allerdings nicht viel Erfreuliches in zerzerrten Kompositionen wie „Rosa", oder in grellen Effektstücken wie „Die Kindesmörderin". Die in dem diesen Balladen gemeinsamen Motiv liegende Tragik ist nur äußerlich entwickelt; im Zuständlichen. Die Situationen, in die die Menschen versetzt sind, werden immer zugespitzter, immer raffinierter. Den Höhepunkt bezeichnet „Die Kindesmörderin", wo tatsächlich die ganze Verwicklung auf einem rein zufälligen „zu spät" beruht.

Die Menschen selber sind Schablonen, Puppen ohne tiefer charakterisiertes inneres Leben. Die Motivierung ihrer Handlungen hebt sich in keinem Punkt über das Konventionelle, oft Dagewesene hinaus.

Das Hebbel dem ihn so lebhaft beschäftigenden Problem auf diese Weise nicht beikommen konnte, mag er nach der „Kindesmörderin" eingesehen haben. Aus seiner Wesselburener und ersten Hamburger Zeit ist uns keine Ballade mehr überliefert, die diesem Motive nahetritt. Das letzte Wort zur Charakterisierung der besprochenen Balladen wird sich erst sagen lassen, wenn zu betrachten ist, wie Hebbel in München an dieses Motiv von einer ganz anderen Seite her herantritt.

Zwischen diesen Balladen liegen zwei andere: „Er und Ich" (1830 VII, 24) und „Der Zauberer" (1831 VII, 51), die den werdenden Balladendichter von einer besseren Seite kennen lernen.

Der zweite in „Laura“ beschlossene Motivkeim, das „Nachsterben“ Liebender ist hier behandelt. Es mag sein, daß Hebbel, dem früher Tod eine Jugendgeliebte entrissen, diesem Gedanken- und Gefühlskreis innerlich nähersteht als den Schicksalen von Kindesmörderinnen, daß er hier mehr eigenes inneres Erleben ausspricht, wo er den Gedanken künstlerisch zu gestalten sucht, daß der Tod ein liebendes Menschenpaar nicht trennen kann, daß er vielmehr das Ethos der Liebe in seiner ganzen Macht und Tiefe entbindet, daß aus der irdischen Zerstörung des Liebesbundes durch den Tod eine höchste Offenbarung der Liebe in „bessern Welten“ entspringt.

Schon in dem kaum lange nach „Laura“ entstandenen Gedicht „Er und Ich“ ist das Motiv vom Nachsterben aus der Sphäre des Sentimentalen und Passiven erhoben.

Der Kampf zwischen düsteren, todessehnsüchtigen Stimmungen und den daneben mächtigen Lebensdrang ist der Inhalt des Gedichtes.

Aber nicht mehr in der Hebbel zur Zeit seiner Schiller-Nachfolge geläufigen Form der pathetischen Reflexion wird dieser Inhalt gegeben, sondern das „Ich“ spaltet sich (wie in einigen Gedichten Heines) „romantisch“ in zwei Personen, in einen leidenden und handelnden „Er“ und das diesen „Er“ beobachtende „Ich“. Neben Heine möchte man auch an E. Th. A. Hoffmann denken. Heines Einfluß offenbart sich deutlich in der halb ironischen Schlußwendung.[1])

Das Neue an dem Gedichte ist aber, daß ein innerer Prozeß in einem äußeren Vorgang symbolisiert ist, daß das Sinnliche Ausdruck des Geistigen und Seelischen wird. Das Gedicht beginnt mit einem rätselhaften Zwiegespräch zwischen dem „Er“ und dem „Ich“.

Ganz unvermittelt, mit den ersten Worten des Gedichtes, setzt dieser Dialog ein. Die Situation, die redenden Personen, ihre Beziehungen: alles ergibt sich erst aus den Worten des Gespräches, das nun aber erst wieder aus der Situation verständlich wird. Das Menschliche und das Zuständliche, das Innere und das Äußere sind in diesem Dialog wechselseitig bedingt und eins durch das andere zu erschließen. Der Dialog ist organisch

[1]) Nicht erst in „Nachtgefühl“, wie Riemann (Das 19. Jahrhundert der deutschen Literatur, Leipzig 1912, S. 273) meint, verrät sich also Heines Einfluß.

komponiert. Er weist eine tiefere Verwandtschaft mit dem dramatischen Dialog auf als die Dialoge, die bisher betrachtet wurden. Er wirkt, als träfen sich am Anfange eines Aktes auf verdunkelter Bühne zwei dem Zuschauer und mit einander unbekannte Personen.

Die weiteren sechs Strophen des Gedichtes sind ohne Dialog. Die Diktion ist anschaulich und eigenartiger, bisher bei Hebbel noch nicht vernommener Töne voll. Aber man kennt die meisten dieser neuen Klänge: aus Heinrich Heine, dessen Geist über dem Ganzen schwebt. Auffallend und eben so mit Heines Einwirkung zu erklären ist der metrische Fortschritt gegen „Laura". Für das Metrum der Laura, für die viertaktige vierzeilige Strophe konnte ihm Schillers in komplizierteren Formen sich ergehende Verskunst, die Hebbel mit Fertigkeit nachgebildet, nicht Vorbild sein. Er war in unerträgliche Klapperei verfallen. „Er und Ich" zeigt ein dem Verse der „Laura" nahe verwandtes Metrum durch Pausen, Ersatzdehnungen, schwebende Betonung, Einmischung dreisilbiger Takte, die meist auf der dritten Silbe mehr als auf der zweiten beschwert sind, merklich und überraschend mehr für das Ohr verlebendigt.

Aber diese Strophen sind doch reiner Bericht, Referat eines vergangenen Erlebnisses. Ein Bruch zwischen der inneren Form der ersten zwei und der dann folgenden Strophen ist nicht zu verkennen. Über einen Anlauf zu „dramatischer" Darstellungsweise kommt Hebbel auch hier nicht hinaus.

Weit lebendiger sind die äußeren und inneren Vorgänge in der 1831 entstandenen Romanze „Der Zauberer" dargestellt.

In der Anfangsstrophe, besonders in den beiden ersten Zeilen:

> Ein Mädchen wankt durch Nacht und Wind,
> Wohin, wohin du armes Kind?

glaubte man einen Einfluß von Goethes „Erlkönig" zu erkennen.

Wichtiger ist, daß Hebbel für den grausigen, düsteren Stoff der „Erlkönig" den Stil der „Ballade" im engeren Sinne des Wortes, für die der „Erlkönig" ein Schulbeispiel, gab. Aber gerade in den zitierten Anfangsversen weicht Hebbel in einer höchst charakteristischen Kleinigkeit von seinem Vorbilde ab. Goethe läßt, wenn er den „Erlkönig" beginnt:

> Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
> Es ist der Vater mit seinem Kind;

außerhalb der Situation stehende und diese betrachtende Personen fragen und antworten. Hebbel dagegen, nach kurzer Situationsangabe, läßt die Hauptperson des Gedichtes, die von Angst um den totkranken Geliebten gequälte Laura, die Antwort sprechen. So verbindet sich der Dialog enger mit der Situation als bei Goethe, er ist nicht nur ein technisches Expositionsmittel, sondern zugleich ein Stück Handlung.

Ein Mädchen opfert sich, um den Geliebten vom Tode zu retten, selbst dem Tode. Der Erwachende, als er hört, um welchen Preis ihm das Leben neu geschenkt ist, verzichtet auf das Leben und folgt der Geliebten in den Tod.

Diese äußere Handlung, so schlicht sie ist, ist das Resultat einfacher, aber tiefer seelischer Prozesse. Das ist neu in Hebbels Balladendichtung. Sich entwickelnde, innerlich fortschreitende und aneinander wachsende Menschen sahen wir bisher noch nicht.

Die Todesgefahr, in der der Geliebte schwebt, steigert den Liebesmut des Mädchens in so hohem Grade, daß ihr der Tod ein „ersehntes Gut“ ist, wenn der Geliebte gerettet wird. Sie ist zu dem größten Opfer, das ein Mensch bringen kann, zum Verzicht auf das Leben, der jeden anderen Verzicht in sich schließt, freundlich lächelnd bereit. Mit dieser Tat erreicht sie jedoch das Gegenteil ihrer Absicht. In der höchsten Steigerung ihres Liebesempfindens hat sie nicht bedacht, und konnte sie nicht bedenken, daß ihr Opfer dem Jüngling, wenn er sie eben so liebt, wie sie ihn, — und nur dann hat ihre Tat ethischen Sinn — wertlos sein muß, daß das Leben für ihn, wenn es mit ihrem Tode erkauft ist, keinen Sinn hat. Ihre Tat rettet den Geliebten nicht vom Tode, sondern treibt ihn wieder in die Nacht zurück. In diesem Widerspruch zwischen Absicht und Erfolg offenbart sich ein Höheres, Überindividuelles: die Idee der Liebe. Die lebendige Macht der Idee nimmt eine Art Selbstkorrektur an der Tat des Individuums vor, das allzu individuell, allzu einseitig gehandelt.

In der künstlerischen Symbolisierung einer idealen Macht liegt, wie später in seinen großen Dramen, hier Hebbels Ziel, nicht in der konventionellen Anekdote, daß zwei Liebende wieder im Tode vereinigt werden. Damit fällt aber Fischers Interpretation des Gedichtes in sich zusammen. Verkennend, wie hier die innere Form des Konfliktes der inneren Form der tragischen Konflikte in Hebbels Dramen verwandt ist, sieht er in der Führung der Handlung eine Variation des „bekannten Schlusses“

bei Hebbel, eine Kurve, die auf Umwegen zum Schlußakkord führe, aber durch die Feinheit ihrer Durchbildung entzücke. Das Ziel, die Vereinigung beider Liebender, sei einfacher durch den Tod des Mädchens zu erreichen gewesen.

Hebbel haben artistische und virtuose Kunststücke wie „Variationen“ und „Kurven“ stets fern gelegen. Die Wendung, die hier dem Motiv gegeben ist, ist nicht ein beliebiges Andersmachen um der Abwechselung willen, sondern eine Weiterentwickelung des Motives vom Nachsterben Liebender aus Stilsphären, die Hebbels künstlerischer Natur nicht entsprachen, in einen dem dramatischen verwandten Stil. Bewußtes, willensvolles, aber von starkem Gefühl bestimmtes menschliches Handeln, das durch Wirkung und Gegenwirkung, die psychologisch notwendig verbunden sind, eine gewiß noch recht jugendliche und naive Idee zur Symbolisierung bringt, stellt diese Ballade dar.

Hebbel nähert sich hier allerdings seinem eigentlichen Romanzenstil.[1]) Aber dieser besteht nicht darin, „mit gewaltigen, aber oft schrillen Farben, das Erhabenste und Schönste zu schildern“. Falsch ist das, wenn das Wort „schildern“ auch für Hebbels Balladenstil gar nicht paßt, weder für Hebbel, noch für Bürger, noch für Theodor Fontane, noch für Annette von Droste-Hülshoff oder für Münchhausen und bezeichnet das Charakteristische ihres Balladenstils ebensowenig wie das des Hebbelschen.

Fischer nennt den Dialog matt. Das gilt nur für die zufällige stilistische und sprachliche Einkleidung, die Hebbel seinen Gedanken in diesem „Versuch“ einer Romanze gibt. Aber gerade der matteste Teil des Dialoges, das Gespräch zwischen dem Zauberer und dem wieder erwachenden Jüngling, ist von einer Größe und Gewalt der Grundkonzeption, die bedauern läßt, daß Hebbel, nachdem er sich mit dem ersten besten und gewiß herzlich trivialen Ausdruck begnügt, nicht den besten gefunden hat.

Aber es ist höchst bemerkenswert, daß sich Hebbel bei dieser, wie dargetan, innerlich so ungemein dramatischen Handlung des spezifisch dramatischen Ausdrucksmittels, des Dialoges so stark bedient, und daß, abgesehen von einer einzigen, wenig ins Gewicht fallenden Ausnahme, die psychologische Spekulation

[1]) Vgl. Fischer, S. 93.

ganz geschwunden ist. Jede Empfindung, jeder Gedanke findet in Wort oder Geste sinnlichen Ausdruck.

Ein rascher Blick noch auf die Gestalt des Zauberers. Er steht zwischen den beiden Liebenden, sie verbindend und trennend. Seine Ruhe kontrastiert eindrucksvoll mit der wilden Erregung des Mädchens. Im Dialog zwischen ihnen finden sich unverächtliche Ansätze zu einer Individualisierung der Sprechenden durch Gliederung und Tempo der Rede, wie das später Hebbel für das Drama strengstens forderte. In dem Gespräch mit dem Jüngling offenbart der „weise Mann" mehr Weichheit und Ergriffenheit als im Anfange des Gedichtes. Auch er ist bewegt von diesem Beispiel todüberwindender Liebe. Das zeigt die mildere Wortwahl sowie die schonende Bildersprache.

Es ist auch später in Hebbels Dramen ein oft geübter Brauch, zwischen die leidenschaftlich erregten Hauptpersonen eine Figur voll Ruhe und Gehaltenheit zu stellen. Ihre Aufgabe ist die Vermittlung, und durch den Kontrast läßt sie die Unruhe und Leidenschaft der anderen noch greller hervortreten, bleibt aber im Verlaufe der Dinge nicht ungerührt. Es sei auf den Römerhauptmann Titus in „Herodes und Mariamne" verwiesen, auf den Kanzler Preising in der „Agnes Bernauer", auf Dietrich von Bern in den letzten Nibelungenakten. Die dramatische Wirkung dieser Art von Personengruppierung, deren Schema zum erstenmal im „Zauberer" deutlich wird, hat wohl jeder bei einer Aufführung der erwähnten Dramen empfunden.

Das Motiv vom „Nachsterben" Liebender findet sich auch in der Romanze „Das Wiedersehen" (VII, 109) behandelt. Doch weist der romantische Stil des Gedichtes es in einen anderen Teil der Betrachtung.

Mit einem ziemlich großen Sprung aus Wesselburen, wo „Der Zauberer" entstanden, geht die Untersuchung ins Jahr 1835 nach Hamburg zu der Ballade „Hochzeit" (VII, 128) über.

Im „Wiedersehen" ist das Mädchen — das Gedicht spielt im mittelalterlichen Spanien — am schwarzen Tod gestorben. Der Jüngling küßt die Tote. Er saugt das Gift der Krankheit in sich ein und erliegt ihr rasch. Diese Todesursache fügt sich hier zwanglos und leicht in das Bild der Zeit und des Ortes ein. Hingegen zersetzt eine physisch-medizinische Begründung des Todes der Braut in „Hochzeit" mit nüchternem Rationalismus die ganze Komposition, die ganze mystische, hell-dunkle Stimmung des Gedichtes.

Sachlich richtig mag es sein, den Tod des Mädchens mit Genuß vergifteten Weines zu erklären.[1]) Nur eines läßt sich gegen diese Interpretation anführen: Hebbel läßt es im Dunkel, woran das Mädchen gestorben, und zwar, wie gleich dargelegt werden wird, aus den besten Gründen und instinktiv seiner angeborenen künstlerischen Natur folgend.

Diese wird in den populären Darstellungen gern als „psychologischer Realismus" bezeichnet. Die Bedeutung dieses oft gedankenlos angewendeten Schlagwortes kann zu einem großen Teil aus der Analyse von „Hochzeit" erhellen.

Ob auf diese Ballade Bürgers „Lenore" gewirkt, bleibe dahingestellt. Sicher behandeln beide Gedichte, ob nun abhängig von einander oder nicht, einen Stoff von nicht ganz ferner Verwandtschaft. In beiden wird, wenn wir nur das Allerwesentlichste der Motive beider Gedichte ins Auge fassen, dargestellt, wie eine Braut von Sehnsucht nach dem toten Bräutigam zerwühlt, durch das Übermaß ihrer Sehnsucht, den eigenen Tod herbeiführt. In beiden Gedichten geschieht dies unter dem Bilde einer Hochzeitsnacht. Grundsätzlich unterscheiden sich nun aber Bürger, der Poet der Geniezeit, und Hebbel in der Behandlung des „Wunderbaren", über dessen poetische Verwendbarkeit im 18. Jahrhundert bei den Theoretikern so viel Schreibens und Streitens gewesen.

Bürger mit seiner Neigung zum Volkstümlichen und Naturalistischen steht seinem Gegenstande gegenüber naiv auf dem Standpunkte des „gemeinen Mannes" mit seinem massiven Aberglauben, dem eine moralisierende Tendenz nicht ferne ist. Von Lenorens ungebärdiger, bis zur Gotteslästerung sich vergessender Schmerzensleidenschaft läßt er den in der Prager Schlacht gebliebenen Wilhelm aus Grabesruhe aufgescheucht, vor seinem Mädchen erscheinen, sie nächtlicherweile in das ersehnte „kühle Hochzeitbettchen" zu holen: ins Grab. In echt volksmäßiger und balladesker Verschwommenheit rinnt ihm die Gestalt dieses Revenant mit der des Todes selbst zusammen. Strafend und rächend schleift er Lenore durch alles erdenkbare Grausen einer Gespensternacht zum Friedhof.

Der Künstler[2]) Bürger glaubt hier tatsächlich an die direkte sinnliche Entwicklung der Geisterwelt, er sieht sie mit dämonisch

[1]) Vgl. Fischer, S. 95.

[2]) Bürger stand in „Lenore" unter dem Einfluß volkstümlicher Tradition, der es mit Spuk und Geistern blutiger Ernst war.

lebendiger Phantasie, er schildert sie mit hinreißender packender Anschaulichkeit und läßt die Ballade, die in historisch-realistischer Umgebung begonnen, in der Geister-Sphäre enden. Auch in Hebbels Ballade „Hochzeit“ droht die „dritte Welt“ hinein. Nun zeigt es einen bemerkenswerten Fortschritt zu künstlerischer Eigenart im Vergleich mit „Rosa“, wie Hebbel hier die Einwirkungen übersinnlicher Gewalten auffaßt. Die in Hebbel stärker gewordene Neigung zum Realismus macht ihm den deus ex machina jener Ballade unmöglich. Er stellt nicht mehr dar, was sich seiner Erfahrung absolut entzieht; die sinnlichen Manifestationen der dritten Welt. Das Tatsächliche einer geisterhaften Einwirkung läßt er konsequent im Dunkel. Er führt nur einen Menschen in der Gewalt des festen Glaubens an eine Wiederkehr des Toten vor. Ihn interessiert nur die seelische Resonanz des dritten Reiches in einer Menschenbrust. Er verfährt als Psycholog.

Als Dramatiker zeigt er sich, indem er die Einwirkungen der übersinnlichen Welt auf den Menschen in ihrem unmittelbaren anschaulichen Ausdruck packt. Der Dichter bucht nur beobachtete Eindrücke. Nur in der dritten Strophe wird abweichend von der sonst streng „dramatischen“ Technik des Gedichtes die Vorgeschichte direkt erzählt. Aber man könnte diese Strophe, ohne daß die Ballade an Verständlichkeit einbüßte, gern streichen. Diese referierende Partie verrät aber, daß Hebbel sich der neuen Technik noch nicht so ganz sicher fühlte und, um ja nicht undeutlich zu werden, zu dem alten Mittel des Berichtes griff. Aber zum erstenmal fehlt jede, auch die leiseste psychologische Spekulation.

In totenstiller Nacht erhebt sich die Jungfrau „bleich und krank“ vom Lager, nimmt Brautkleid, Brautgeschmeide und schmückt sich, schaut unheimlich lächelnd in den Spiegel, füllt, obwohl sie allein im Zimmer ist, beide Pokale, die auf dem Tische stehen, trinkt, „ihm“ den silbernen zu und gießt den anderen an den Grund.

Die Mutter tritt am nächsten Tag
Beim Morgenstrahl in ihr Gemach;
Mit Grauen hat sie da erblickt
Die Tote, die sich selbst geschmückt.

Was ist zwischen dem Trunk und dem nächsten Morgen geschehen? Wir erfahren es nicht. Hebbel enthüllt es ebenso-

wenig wie das Rätsel von Judiths Hochzeitsnacht, wie das entsetzliche Gesicht, das Etzel vor Rom geschreckt. Wichtig für Hebbel ist nur, — das gilt ebenso für Gyges Zauberring wie für Siegfrieds Tarnkappe, — wie die Menschen auf Offenbarungen der dritten Welt reagieren. Das „Wunderbare" ist ihm nur ein Mittel, „dramatisch" letzte seelische Tiefen abzuleuchten. Die Wunder- und Zauberwelt der Mythe, des Märchens und der Sage, von der Romantik der deutschen Poesie erschlossen, hat für Hebbel keinen selbständigen künstlerischen Existenzwert; oder wenigstens nur in Ausnahmen, die sich sofort als solche kennzeichnen. Wie Hebbel zu dem Übersinnlichen dichterisch sich verhielt, welche Rolle er ihm in der Tragödie zuwies, wie es ihm nie Zweck, sondern nur Mittel zu tieferer Erschließung des Menschlichen war, kann diese Ballade schon lehren.

In welche Niederungen sinkt nun das analysierte Kunstwerk, wenn man Fischers Deutung folgend einen Giftselbstmord des Mädchens in ihm dargestellt sieht. Eine triviale Begebenheit, wie sie im „Vermischten" einer Zeitung stehen könnte, wird daraus. Dann wirken die hochzeitlichen Vorbereitungen des Mädchens als billige Effekthascherei einer Selbstmordkandidatin, die theatralisch veranlagt „in Schönheit sterben" will.

Und gerade in diesen ruhigen, umständlichen Vorbereitungen zu der unheimlichen Vermählung offenbart sich der werdende Dichter einer Judith, Mariamne, Rhodope. Wie diese sich in der Gewalt überirdischer Mächte fühlend, zeigt die Braut in „Hochzeit" jene mancher Hebbelschen Dramenheldin eigene Haltung, in der die wildeste Zerwühltheit zu plastischer Ruhe erstarrt, in der sie vor dem Entsetzlichsten sachlich und gründlich ihre irdischen Dinge beschicken.

Erstarrte plastische, ungemein knappe und gebändigte Bewegungen erzeugen hier, unter Zuhilfenahme des Raumes, des nächtlichen, stillen Zimmers, die Stimmung. Jeder Schritt, jede Geste des Mädchens ist bezeichnend, ist Ausdruck für ihr inneres Leben, für ihren zwischen Erotik und Mystik schwankenden Seelenzustand; alles bekommt nur von diesem Zentrum aus Sinn und Bedeutung.

Damit ist für die Wesselburener und die erste Hamburger Zeit Hebbels die Untersuchung der Liebesballaden abgeschlossen.

Beide Hauptmotive, — die Gestalt des gefallenen Mädchens, das „Nachsterben" Liebender, — in denen jene in der Einleitung

des Kapitels flüchtig gekennzeichneten zwei Hauptauffassungsarten Hebbels von der Liebe in den Balladen sich offenbaren, hat Hebbel erst in den späteren Tragödien vollkommen zu bewältigen vermocht.

Der furchtbare Konflikt, in den das gefallene Mädchen mit Familie und Gesellschaft gerät, ist der Hauptgehalt von „Maria Magdalene". Das Motiv vom „Nachsterben" aber ist in „Herodes und Mariamne" durch den dämonischen Zug, daß der Mann eifersüchtig über das Grab hinaus von seinem Weibe fordert und es zwingt, daß es ihm in den Tod folgt, gewaltig gesteigert.

Zur Bewältigung der grandiosen Probleme dieser Dramen liegen in den betrachteten Jugend-Liebesballaden erste schüchterne und bescheidene Anläufe vor, die zeigen, wie Hebbel sich in früheren Jahren mit derartigen Problemen nicht allein beschäftigt, sondern sie auch künstlerisch zu gestalten versucht hat, und zwar in einer Weise, die sich im Laufe der Entwickelung der des Dramatikers immer mehr nähert, wie das selbst in der rein schildernden, äußerlich ganz undramatischen Ballade „Hochzeit" hervortritt.

3. Kapitel.

Romantische Balladen.

In diese Gruppe würde vielleicht schon „Er und Ich" mit seiner echt romantischen Spaltung des „Ich", würden auch der „Zauberer", die „Kindesmörderin" und „Hochzeit" gehören.

In diesem Kapitel soll aber vor allem verfolgt werden, wie Hebbel Motive aus Sage und Geschichte, welche die spätere Romantik dem poetischen Interesse in ganz besonderer Weise nahebrachte, in seinen Balladen behandelt.

Bisher hatten dem jungen Dichter Stoffe eigener schmächtiger Erfindung oder, wie in den beiden Kindesmörderinnen-Balladen, allgemeine, in den Grundzügen festliegende Motive, zur Unterlage gedient. Mythe, Sage, Geschichte sind später die Hauptquellen für Hebbels Dramenstoffe. Welche Wege er in seiner

vordramatischen Periode in Wesselburen und Hamburg als Balladendichter in der Gestaltung derartiger Stoffe gegangen, sei nun betrachtet.

Auf Geschichte und Sage lenkte im Jahre 1830 Uhland die Aufmerksamkeit des jungen Hebbel. Daß diese Anregung dem sich in einem engen Kreis von Motiven abhaspelnden Hebbel ein neues, weites und reiches Gebiet von Stoffen zu erschließen begann, ist nicht Uhlands letztes Verdienst um die Entwickelung des werdenden Künstlers, der dem schwäbischen Meister Zeit seines Lebens für das, was er ihm in seiner Jugend gewesen, dankbar blieb.

Für die Balladen hat man sich die Uhlandsche Einwirkung, von der eine späte Hamburger Tagebuchbetrachtung (TB I, 163), ein perspektivisch nicht ganz richtig gezeichnetes Bild gibt, etwa so vorzustellen: Als Hebbel Uhland kennen lernte, hatte er sich an Schillers lyrischer Reflexionspoesie übersättigt. Bürger, Heine und all die Vorbilder, denen er sich gelegentlich angeschlossen, konnten ihn, weil seinem Wesen von Grund aus fremd, nicht dauernd befriedigen und nicht zu fruchtbarer Produktion die Wege weisen. Goethe's Poesie war ihm noch verschlossen. Was Hebbel an Uhlandscher Poesie so gewaltig angezogen, ihn so intensiv zum Nachschaffen angereizt, ist ihr volles, warmes, entwicklungsvolles L e b e n, das von nichts bestimmt als von seinem eigenen Gesetz, unvermischt mit Reflexion, unversäuert mit Ironie, unparfümiert und unfrisiert, sich rein, klar und sicher auswirkt, dabei aber der ethischen Mäßigung und Klärung nicht entbehrt.

Mit ahnungsvollem Instinkt mag Hebbel wohl bei seiner ersten Bekanntschaft mit Uhland, bei der Lektüre von „Des Sängers Fluch" im Jahre 1830, in diesem Grundzuge Uhlandscher Poesie sein Z i e l erkannt haben: Reine, subjektiv nicht getrübte Darstellung des ethischen Lebensprozesses.

Nun offenbart sich Hebbels über sich selbst unklare Anfängerschaft darin, daß er dies Ziel auf demselben Wege erreichen zu können glaubte, wie der schwäbische Meister, der Süddeutsche, der gründliche Kenner deutschen und romanischen Altertums. Der breite, epische, plaudernde, gern heitere Ton der „Märe", wie ihn Uhland vorzugsweise anschlägt, „gelang" Hebbel, dem norddeutschen Dramatiker, nur mit verstellter Stimme.

Bezeichnenderweise ging die erste starke Wirkung Uhlands auf Hebbel von „Des Sängers Fluch“ aus, einer Ballade von im Grunde dramatischer Komposition.

Man sollte nun denken, besonders, wenn man jene Tagebuchstelle liest, nach der Hebbel in diesen Jahren das innere Wesen, das „harmonische Glockenspiel“ Uhlandscher Poesie gedanklich erforscht und nachzubilden versucht haben will, daß Hebbel vor allem den dramatischen Wurf, den dramatischen Bau der großen Mittelszene von „Des Sängers Fluch“, wie es seiner innersten Natur auch entsprochen hätte, gefühlt und nachzuschaffen sich bestrebt habe.

Aber in dem Romanzenfragment (VII, 42), für das R. M. Werner den Zusammenhang mit „Des Sängers Fluch“ nachgewiesen, tritt klar hervor, daß Hebbel zunächst von Äußerlichkeiten der Uhlandschen Poesie, vom Vers und der satten Diktion gefangen gewesen ist und den von der inneren Form des Gedichtes fast übermächtig auf ihn ausgehenden Eindruck ganz von diesem Eindruck hingenommen, noch nicht auf seine Elemente verfolgt hat.

Und so ahmt Hebbel nicht ohne Fertigkeit in diesem Fragment, dem der Anfang fehlt, den Faltenwurf Uhlandscher Dichtung nach. Auch die Grundlinien der Handlung sind „Des Sängers Fluch“ nachgezogen. In beiden Gedichten wird, um es ganz allgemein auszusprechen, ein feineres, höheres Gefühlsleben von brutaler physischer Gewalt zerquetscht und zertreten.

Uhland läßt nun in der Hauptszene von „Des Sängers Fluch“ zwei mit gleichmäßiger Lebendigkeit und mit höchster künstlerischer Objektivität gestaltete Vertreter zweier grundsätzlich verschiedener menschlicher Geistes- und Seelenrichtungen mit gewaltigem Pathos auf einander platzen und sich vernichten, weil die eine die andere nicht neben sich dulden und gelten lassen kann, ohne sich selbst zum Teil aufzugeben.

Die Sänger, die Vertreter freier sonniger Menschlichkeit müssen versuchen, den König, den Vertreter finsterer Tyrannei, zu rühren, auf ihre Seite zu ziehen. Und dieser muß sie zu Boden schlagen, da er seine Ohnmacht der Gewalt ihres Gesanges gegenüber spürt. Die schneidende Härte, daß der König physische Gewalt über die innerlich weit über ihm Stehenden hat und zu ihrer Vernichtung gebrauchen kann, versöhnt und mildert der am Ende des Gedichtes grandios versinnlichte Gedanke von der

Unüberwindlichkeit geistiger Freiheit und Schönheit und der Nichtigkeit und Vergänglichkeit rein physischer Gewalt und Macht.

Dagegen spinnt nun Hebbel, vielleicht im Anschluß an eine Heimatsage, ein mageres romantisierendes Liebeshistörchen. Ein Meerfräulein verliebt sich in einen bezaubernden Jüngling. Die Liebeswahl der Tochter ist dem Standesbewußtsein ihres Vaters, des Meergottes, „nimmer lieb".

„Er rühret an den Jüngling
Und dieser ist verblüht."

Als Versöhnung bringt Hebbel den Gedanken, daß dieser Jüngling, den allnächtlich eine Jungfrau, „die edel ist und schön", beweint und beklagt, selig zu preisen ist. Jugendliche Liebessehnsucht und Melancholie spricht sich in der Schlußstrophe ganz subjektiv aus. Eng und klein ist der Gedankenkreis dieses Gedichtes.

Daß das Erotische, bei Uhland nur der ins Pulverfaß geschleuderte Funke, einem etwa siebzehnjährigen jungen Dichter zur breitbehandelten Hauptsache wird, ist verständlich. Aber leider wird es wieder in schwächlicher, elegischer Stilisierung gegeben. In der Sprache treten neben Uhlands beherrschendem Einfluß gelegentlich auch wieder Anklänge an die sentimentale Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts auf.[1])

Der Hauptmangel ist aber die matte, kleinliche Gestaltung des Gegenspielers, des Meergottes, und die spießbürgerliche Motivierung seines Handelns. Damit nimmt sich Hebbel die Möglichkeit zu einem starken, allgemein menschlich begründeten Konflikt, dem punctum saliens in der Uhlandschen Dichtung, und damit zu einer packenden Handlung mit innerem Fortschritt. Diese nur auf einer Seite und da recht schwach belastete Handlung findet in keiner anschaulichen Situation jene „dramatische", schwebende Gleichgewichtslage, in der die Kräfte, Ausgleich oder Vernichtung findend, sich messen. In dürftig rieselnder Schilderung schleppt sich das Gedicht ohne Höhepunkt, ohne Peripetie hin.

Das Grundgebrechen des Gedichtes ist eben, daß, im Gegensatz zu „Des Sängers Fluch", der Dichter noch im Vordergrund steht und berichtet, was er gesehen hat, daß der Schluß, in Übertreibung von Uhlands Technik in „Des Sängers Fluch", vorweggenommen und jede Spannung aufgehoben ist.

[1]) Z. 1 Der „Reihentanz" der Sterne. Z. 20, Der „Rosmarin". Z. 22 f., der Mond als eines „Bruders Auge auf eines Bruders Grab" erinnern zum Beispiel an Matthisson.

Man könnte vielleicht bei diesem Gedicht an einen leisen Einfluß von Schillers „Hero und Leander“ denken.[1]) Dort zerstört auch der Gott des Meeres, den Schiller allerdings weit gewaltiger und größer als Hebbel über alles Persönliche hinaus zum Symbol der unheimlichen Gewalt des Meeres macht, das Glück der Liebenden.

Eine „Wassermäre“ wie das Romanzenfragment, ist auch die 1831 entstandene Verserzählung — Ballade darf man sie nicht nennen — „Der Ring“ (VII, 59). Der Stoff des Gedichtes beruht wahrscheinlich auf Dithmarscher volkstümlicher Tradition. Das Motiv — einer angeschwemmten Leiche zieht ein Strandräuber die Ringe vom Finger — berührt Hebbel noch einmal in dem dramatischen Fragment „Die Dithmarschen“ in der Kopenhagener Zeit (V. 75 f.).

Metrum und Stil des Gedichtes zeigen Verwandtschaft mit Uhlands recht eigentlichen „Mären“; wie etwa „Schwäbische Kunde“ oder „Graf Richard Ohnefurcht“.[2]) Um diesen Ton zu treffen, fehlt Hebbel nun aber der süddeutsche behagliche Humor, mit dem gewappnet Uhland seine Helden durch die grauslichsten und nicht recht ernst genommenen Gefahren leitet. Der Hebbelsche „Held“ bebt „wie im Wind ein Blatt, dem der Herbst Saft entzogen hat“, als das Gespenst den geraubten Ring zurückfordert. Er zeigt das Gegenteil von dem Mut und der humorvoll überlegenen Mannhaftigkeit des schwäbischen Reiterknechtes oder des normännischen Grafen aus Uhlands Geblüt.

„Reimweise“, und auch formal recht unbeholfen hat Hebbel eine Dithmarsche Volkssage verarbeitet, ohne auch nur den schüchternsten Versuch, den Stoff als Ganzes künstlerisch zu komponieren. Die Fabel ist aber von Natur zu trivial, um dazu anzuregen. Der Ring wird zurückgegeben. Das Gespenst ent-

[1]) „Hero und Leander“ und „Kassandra“ wären dann die einzigen Balladen Schillers, die auf Hebbels Balladendichtung, und zwar sehr schwach, eingewirkt haben. Diese geringe Abhängigkeit der Balladen Hebbels von den Schillerschen wäre eine Parallelerscheinung zu der relativen Selbstständigkeit des Dramatikers Hebbel den Dramen Schillers gegenüber.

[2]) Mit Uhlands „Ring“, wie gegen Fischer bemerkt sei, hat Hebbels Gedicht nichts als den Titel gemeinsam. Und auch Bornsteins Vermutung eines Zusammenhanges mit Uhlands „Normännischen Brauch“ wird sich schwerlich halten lassen. Für den Stoff kommt wohl einzig die von R. M. Werner bereits vermutete Anregung aus Dithmarscher Volkssage in Betracht. (XIV, 304.)

fernt sich. Warum wird das erzählt? Die Durchführung dieser vollkommen resultatlosen Handlung erfüllt nicht die zweite von Johannes Volkelt aufgestellte ästhetische Norm,[1]) kommt der Forderung des „menschlich bedeutungsvollen Gehaltes“ nicht nach. Mit schwerfälligem Ernst behandelt Hebbel seinen Vorwurf, dem nur mit Uhlandschen kräftigen Humor etwas abzugewinnen gewesen wäre. Diesen verbietet aber nun wieder die nordisch-düstere, beklemmende See- und Gespensterstimmung. Eine totgeborene Konzeption liegt vor. Hebbel wollte vielleicht einem dem unbehaglichen Stoff entsprechenden Stil schaffen. Aber Uhland lag ihm zu sehr im Blute. Unsicheres Tasten in Farbe und Ton sind die Folge, Gezwungenheit und Umständlichkeit Begleiterscheinungen solchen Experimentierens. Dem Motive fehlte vor allem ein ethisches und ideelles Zentrum, von dem aus Hebbels Dichterkraft den ihr entsprechenden Anstoß hätte empfangen können.

Der Versuch Hebbels, durch Nachahmung der Totalität Uhlands über die von ihm lebhaft gefühlte Unzulänglichkeit seiner ersten Balladenversuche hinauszukommen, ist gescheitert und, so weit man aus dem Material, seine Vollständigkeit vorausgesetzt, zu schließen berechtigt ist, aufgegeben. Hebbel hat Uhland in den Balladen, die erhalten sind, nie wieder kopiert. In den Liebesballaden, die mit Ausnahme der später entstandenen „Hochzeit“ in die folgenden Jahre fallen, ist von einem Einfluß Uhlands kaum viel zu spüren. Und nähert sich der junge Hebbel mit „Des Königs Jagd“ (VII, 85) im Jahre 1833 seinem Kreise wieder, so ist die Einwirkung des ihm im Grunde doch wesensfremden Schwaben keine so beherrschende mehr. Das Uhlandsche Vorbild lähmt nicht mehr annähernd in dem Maße wie in dem Romanzenfragment und dem „Ring“ Hebbels dem Düsteren und dem Dramatischen zustrebende Eigenart.

Das Allgemeinste der Fabel von „Des Königs Jagd“ mag Hebbel Uhlands „Jagd von Winchester“ verdanken. In Uhlandschem Ton ist auch das kleine frische Nachspiel, das der eigentlichen Ballade folgt, gehalten. Hier läßt der Dichter, nachdem die „Großen dieser Welt“ abgetreten sind, die Dienerschaft ihre unmaßgebliche Meinung über den Ertrag der Jagd aussprechen und zieht dann selber das letzte Resultat. Die ersten Zeilen der

[1]) Vgl. Johannes Volkelt: System der Ästhetik (München 1905) I 458.

letzten Strophe erinnern an das schmollende Bäuerlein in den „Drei Königen zu Heimsen“. Man kann in diesem liebenswürdigen Epilog, wo die Dinge einmal von einer anderen Seite angesehen werden, als von der pathetischen recht gern dem Dichter eines Valentino („Julia“), Artaxerxes („Herodes und Mariamne“), Stachus („Agnes Bernander“) und Thoas („Gyges und sein Ring“) sich ankündigen sehen. Solche geistig eingeschränkte, gutmütige, treugesinnte, gelegentlich auch humorvolle Dienergestalten läßt Hebbel in seinen Dramen gern mit ihren handfesten Meinungen und Ansichten das Bild der Welt und der Zeit, dessen große Züge sich im Geiste der Helden spiegeln, im Kleinen und Engen abrunden. So begegnet sich in der Schlußstrophe in unserer Ballade der Uhlandsche Einfluß und eine später auf dramatischem Gebiete sich reicher entwickelnde künstlerische Neigung Hebbels.

Aber die in „Des Königs Jagd“ erreichte Konzentration der Handlung in eine vom Dialog stark in Anspruch genommene Situation konnte er von Uhlands „Jagd von Winchester“ nicht lernen. Uhlands Technik ist da ganz sprunghaft, echt balladesk, „von Gipfel zu Gipfel“. Eine gewisse Anregung hat ihm da vielleicht Goethes „Sänger“ geboten, mit dem „Des Königs Jagd“ die Strophenform teilt. Wie Goethe in der ersten Strophe des „Sängers“ skizziert Hebbel hier in der ersten Strophe mit raschen Strichen die äußeren Bedingungen zur Hauptsituation der Ballade: die Jagd. Dann aber steht er, wie Goethe vor den Dingen und Vorgängen und teilt nur mit, was zu hören und zu sehen ist. Er ist Zuschauer. Seine Aufmerksamkeit gehört, wie natürlich dem Herrn der Jagd; dem rastenden und Erfrischung in einem goldenen Becher verlangenden Könige.

Die zweite Hauptperson des Gedichtes, der Herzog, tritt erst dann in den Gesichtskreis des Dichters, als er durch sein Verhalten das Staunen des Königs erregt. Der Ausruf des Königs:

„Was Herzog werdet ihr so bleich?“ usw.

lenkt erst die Aufmerksamkeit auf den Herzog. Das zunächst ganz äußerlich erregte, dann aber innerlich gefesselte Interesse des Dichters für den König organisiert die Darstellung der bunten und stark bewegten Situation, des gestaltenreichen Vorgangs.

Nun erst, als der Herzog, von der arglosen Güte, dem großherzigen Vertrauen des Königs gerührt und erschüttert, seinen

Anschlag gegen das Leben seines Herrn, ihn vor sich selbst warnend, gestehen muß, enthüllt sich die Vorgeschichte ganz unmittelbar, ganz selbstverständlich, wie es der Zwang der Situation erfordert. Diese Analyse der Vergangenheit ist nun aber weit mehr als eine Exposition, sie bildet zugleich ein wichtiges Motiv für den Fortgang der Handlung und zwar durch die Art, wie der Herzog zu seinem Geständnis getrieben wird.

Der König hat den Wunderbecher, der ihm, wie der Knappe sagt, alles Gift anzeigen würde, nicht haben wollen und, vertrauend auf seines Volkes Liebe, den goldenen Becher, der ihn nicht warnt, verlangt. Nun, nicht aus Furcht vor Entdeckung, sondern aus Erschütterung über dieses höchste Vertrauen, das er soeben schmählich täuschen will, gesteht der Herzog. Dieses Bekenntnis offenbart aber deutlich, wie stark das Gute und Reine im Herzog noch lebt, und so läßt es ihn der Verzeihung des Königs als würdig erscheinen.

Der Wunderbecher bewährt seine Kraft dadurch, daß er zurückgewiesen wird.

Statt einer Anekdote, einer gleichgültigen Sage von einem Becher, der zerspringt, wenn Gift in ihn gebracht wird, erhalten wir in diesem Gedicht einen einfachen ethischen Lebensprozeß, die von einander bedingten und eine die andere hervorrufenden, seelischen und sittlichen Entwickelungen zweier Menschen.

Und auch hier wieder, wie im „Zauberer“, drängt es bei einem Stoff entschieden im Sinne Hebbels spezifisch dramatischem Charakter den Dichter zu einer möglichst lebendigen, möglichst eindrucksmäßigen äußeren Gestaltung der Darstellung. Die äußeren und inneren Geschehnisse suchen Ausdruck in der dem Elemente der Poesie am meisten entsprechenden Ausdrucksmöglichkeit des Lebens: im Wort, im Dialog.

Das „Wunderbare“, das in das Gedicht hineinspielt, ist wieder wie in der „Hochzeit“ ganz im Sinne des späteren Dramatikers nur Schlüssel zu seelischen Tiefen im Menschen. Ob der Becher wirklich Wunderkraft hat, oder ob es der König und sein Hof nur glaubt, erfahren wir nicht. Darin zeigt sich, so selbständig, so echt „Hebbelisch“ die Linie der Handlung geführt ist, der tief belehrte Jünger Uhlands. „Alles, selbst das Wunderbare und Mystische auf das einfach Menschliche zurückzuführen“, verstand Uhland und lehrte es Hebbel nach dem Hamburger Tagebuchbekenntnis.

Die Idee des Vertrauens zwischen Volk und Herrscher, das gedankliche Zentrum des Gedichtes, ist echt Uhlandisch. Nahe verwandt ist der Hebbelsche König dem treuen biederen Herzog Eberhard in Uhlands bekannten Balladenzyklus.

Noch weit deutlicher tritt der Einfluß von Uhlands Eberhard-Balladen in dem Romanzenzyklus Hebbels „Die Schlacht bei Hemmingstedt" hervor (1833, VII, 90). Der Glanzpunkt Dithmarscher Lokalgeschichte bildet hier den Gegenstand dichterischer Darstellung für Hebbel, dessen patriotisches Herz auch später in Wien über dem großen deutschen Vaterland den meerumschlungenen Heimatgau in Holstein nicht vergaß.

Das rednerische Pathos, die Absicht des Begeisterns und Mit-Fortreißens, der A. M. Wagner[1]) einen so großen Einfluß auf Hebbels dramatischen Stil einräumt, hat hier in dieser vaterländischen Romanze wohl das einzige Mal eine balladeske Dichtung bei Hebbel bestimmt. Da hätte nun wohl Schiller, der in seinen Balladen und Dramen gewaltige, weithin wirkende sittliche Mahn- und Schreckbilder aufgestellt, für den agitatorisch-pathetischen Stil die Wege weisen können. Doch einmal stand Hebbel in diesen Jahren Schiller beinahe oppositionell gegenüber, und dann hätte wohl die harte und spröde Natur Dithmarscher Landschaft und Menschenschlages, die es zu verherrlichen galt, bei einer Schiller folgenden Idealisierung ihr Charakteristisches zu sehr eingebüßt.

Einen eigenen Stil, für die Darstellung trotzigen verzweifelten Männerkampfes unter norddeutschem Winterhimmel, wie ihn später Theodor Fontane und Detlev von Liliencron, englisch-schottischen Vorbildern, die Hebbel damals nicht kannte, frei folgend, für derartige Stoffe gefunden,[2]) hatte Hebbel nicht. Da war es kein übler Griff, das volkstümliche, echt männliche und kerndeutsche Pathos Uhlandscher Schwabenhelden auf diesen Stoff zu übertragen; aber mit einer für den sich entwickelnden Dramatiker charakterisierenden Umbiegung.

Die mehr rhetorisch und emphatisch, als stilistisches Kunstmittel aufzufassende bekannte Frage im Einleitungsgedicht zu

[1]) Vgl. Albert Malte Wagner: Das Drama Friedrich Hebbels (Hamburg und Leipzig 1911), S. 439.

[2]) Theodor Fontane: „Der Tag von Hemmingstedt". Hans Rhyn (Die Balladendichtung Theodor Fontanes. Bern 1914) erinnert bei dieser chronikartigen Ballade an die „Chevy-chase". — Detlev von Liliencron: „Die Schlacht bei Bornhöved".

„Eberhard der Rauschebart". „Ist denn im Schwabenlande verschollen aller Sang"? usw. klang wohl in Hebbel nach, als er die erste Teilromanze seines Zyklus dialogisch durchkomponierte und sie in einen fortwährenden lebhaften Wechsel von Frage und Antwort aufgehen ließ. Die Sprechenden individualisieren sich Hebbel unter der Hand: Ein Dithmarscher ist es und ein Fremder, der staunend das wilde grausige Bild der Gegend um Hemmingstedt betrachtet. Der Dithmarscher klärt den Frager über die Vorgeschichte und den Stand des Kampfes auf. Der Rede des Fremden gibt Staunen und Grauen, der des Dithmarschers patriotisches Feuer und glühender, rachedurstiger Dänenhaß Farbe und Leben. Zum Kampfe eilend und den anderen zu tätiger Teilnahme aufrufend, bricht der Dithmarscher das Gespräch ab.

Saladin Schmitt weist in seiner Arbeit über „Hebbels Dramatechnik"[1]) gelegentlich darauf hin, wie es im Akt-Beginn ein zuweilen geübter Brauch des Dramatikers Hebbel sei, einen Vorgang oder ein Bild auf die Bühne zu stellen und von einer oder mehreren Personen monologisch oder dialogisch erklären zu lassen. Ähnlich verfährt Hebbel auch hier in der ersten Romanze seines Zyklus.

Er berichtet und erzählt die Vorgänge nicht, sondern gibt ihre eindrucksmäßige Spiegelung in zwei kontrastierten und wenigstens ansatzweise individualisierten Betrachtern. Dadurch versetzt er das Geschehen aus der Kategorie des „Seins" in die dramatische Kategorie des „Werdens", die zugleich die Form des Lebens, wie wir es wahrnehmen, wie es auf uns wirkt, ist. Damit erhöht sich die Wirkung der Darstellung, wie es Hebbels Absicht war.

Konsequent ist die dialogische Technik allerdings nur in der ersten Romanze durchgeführt. Dann setzt die Schilderung ein. Aber immer wieder bricht hie und da das dialogische Element durch.

Klaus Groth[2]) und Theodor Fontane haben den gleichen Stoff später behandelt; wahrscheinlich nach denselben volkstümlichen Quellen. Beide Dichter übergehen vollkommen die Episode

[1]) Saladin Schmitt, S. 83.

[2]) Klaus Groth: De Slacht bi Hemmingsted. Gesammelte Werke. Kiel und Leipzig 1898, I, 130 ff.

der Dithmarscher Heldenjungfrau, wissen nichts von ihrer etwas konventionellen Liebesgeschichte, der Hebbel dagegen einen so breiten Raum einräumt, daß man das Gesamtschicksal des Dithmarscher Volkes, den Hauptgegenstand der Ballade, eine lange Strecke darüber aus den Augen verliert. Das ist, zumal bei der durchaus traditionellen, sentimentalen Behandlung des Motives, ein empfindlicher Mangel. Aber hier regt sich zum erstenmal Hebbels Interesse für die Gestalt der sich Männertat anmaßenden Jungfrau, zeigt er sie in einem — allerdings recht schwächlichen — Kampfe mit den natürlichen Empfindungen der Frauenseele. Dasselbe Interesse, das sich hier künstlerisch noch ganz unzulänglich auswirkt, läßt ihn später mit dem Gedanken spielen, ein Gegenstück zu Schillers „Jungfrau von Orleans“ zu schaffen, befruchtet sich in der zweiten Hamburger Zeit an der biblischen Erzählung von Judith und Holofernes, und führt ihn so, nachdem Leben und bohrendes Nachdenken ihm das Problem unendlich vertieft und bereichert, zu seiner ersten dramatischen Schöpfung.

In der „Schlacht bei Hemmingstedt“ führt Hebbel im Ganzen durchaus in Uhlands Manier und Stil ein Ereignis der vaterländischen Geschichte dichterisch vor. Er will dem Befreiungskampfe der Dithmarscher gegen dänische Tyrannei an der Schwelle des 16. Jahrhunderts denselben Dienst tun, den Uhland einem alten Württembergischen Herzog getan hatte: ihn dem Bewußtsein der Nation nahebringen.

Schon früher muß es — im Jahre 1832 — Hebbels Plan gewesen sein, etwa der „Uhland“ für Dithmarschen zu werden, der historischen und sagenhaften Tradition der Heimat in der Poesie ein ewiges Leben zu schenken und der heimischen Eigenart im weiteren Deutschland Geltung und Verständnis zu schaffen. Darauf läßt eine Bemerkung schließen, die dem Drucke der Romanze (nach einer Eiderstedtischen Sage) „der Tanz“ (VII, 72) im „Dithmarscher und Eiderstedter Boten“ voransteht. Da werden die gebildeten Einwohner des an Sagen so reichen Eiderstedts ganz ergebenst ersucht, „einige dieser für Volksgeschichte und Poesie gleich wichtiger Schätze mitteilen zu wollen“.

Vermutlich in dem Romanzenfragment und sehr wahrscheinlich im „Ring“ hatte Hebbel bereits Lokalsagen seiner Balladendichtung zugrunde gelegt und hatte in öder, unselbständiger

Reimerei künstlerisch unbefriedigende, farblose Produkte zu Wege gebracht, die jenen Sagen kein stärkeres Leben schenken.

Hebbel hat sich später, im Jahre 1839, im Zusammenhang über den historischen, kulturellen und poetischen Wert der Volkssage ausgesprochen (X, 390). Mit Recht opponiert er da gegen die wahllose Poetisierung jeder Volkssage, die dann oft bloß äußerlich versifiziert war, gegen eine literarische Moderichtung der Zeit.

1839 charakterisiert Hebbel die Volkssage als unbewußt-poetischen Ausdruck der Geschichte. Nur sofern sich in ihr das dunkle Streben der Völker zeige, ihre angeborenen Grundideen und Grundanschauungen in geheimnisvollen und großartigen Lebensbildern zu gestalten, nur sofern sie als natürliche Tochter der Mythe sich auf das religiöse Bedürfnis, wenn auch aus ihm nicht hervorgegangen, zurückbeziehe, will er ihr Lebensrecht in der Poesie zugestehen.

Zu einer dieser Anschauung entsprechenden dichterischen Praxis bedeutet „Der Tanz“ im Vergleich zu den zwei früheren Dithmarscher Sagenballaden einen gewaltigen Fortschritt, der wieder nur ein Symptom des allgemeinen künstlerischen Fortschritts Friedrich Hebbels in jenen Jahren unter der stillen Leitung Ludwig Uhlands ist.

In der Vorbemerkung zum Druck vom „Tanz“ im „Boten“ entschuldigt sich der Verfasser für die Veränderungen, die er mit der Sage vorgenommen, unter Hinweis auf die „Regeln der Romanzendichtung, die jeder kennt“. (XIV, S. 307.)

Müllenhoff[1]) hat uns die Sage, auf der Hebbel fußt, in der Form, wie sie in Dithmarschen und Eiderstedt umging und Hebbel sie gehört haben mag, überliefert. Eine vergleichende Analyse der Sage und der Hebbelschen Dichtung ergibt, daß alle Veränderungen, die Hebbel vorgenommen, auf eine von der Sage völlig abweichende Grundauffassung des Motives bei Hebbel zurückgehen.

Müllenhoff berichtet: „Bei einer großen Hochzeit auf dem alten adligen Gute Hoierswort in Eiderstedt war unter den Gästen auch eine Dirne, die war die flinkste Tänzerin weit und breit und sie konnte vom Tanzen gar nicht lassen. Die Mutter warnte; aber sie sprach übermütig: „Und wenn der Teufel mich

[1]) Karl Müllenhoff: Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. (Kiel 1899), S. 146. „Die Tänzerin“.

selbst zum Tanz aufforderte, so schlüg ich es ihm nicht ab!“ Augenblicks kam ein Unbekannter zur Türe herein und forderte sie zum Tanzen auf. Das war aber der Teufel, mit dem sie zu tanzen versprochen. Er hat sie so lange herumgeschwenkt, bis ihr das Blut aus dem Munde brach und sie tot hinfiel“.

Dann wird erzählt, daß die Dirne keine Ruhe finden kann und jede Nacht bei höllischer Musik weiter tanzen muß, bis es einer wagt, mit ihr zu tanzen. Dann ist sie erlöst.

Bei Hebbel endet die Erzählung mit dem Tode der Jungfrau. Auf das spukhafte allnächtliche Weitertanzen verzichtet er. Auch weiß er nichts von einem Gute Hoierswort in Eiderstedt. Diese Momente, die dem Vorgange eine enge lokale Beziehung geben und seinen festen anschaulichen Abschluß, auf eine unklare Zukunft weisend, verhindern, streicht der Dichter. Diese Dinge haben nur für das Dithmarscher Publikum Interesse. Es legt aber auch Wert auf sie, und der Dichter muß sich für ihr Fortlassen entschuldigen.

Am Schlusse der Ballade steht eine Art „Moral“:

„Verhöhnet nimmer der Geister Macht!“

Hebbel stützt sich nicht auf ein lokales Interesse und verfährt ihm zu Danke. Sein Ziel ist die Veranschaulichung einer sittlichen Norm, unter deren dem Volksaberglauben angepaßte Fassung sich ein für Hebbel sehr charakteristischer Gedanke verbirgt. „Der Geister Macht“ ist ein populärer Ausdruck für die unfaßbaren, unsichtbaren, überirdischen, auf unser Verderben lauernden Mächte. Die tanzwütige Jungfrau „verhöhnt“ sie mit ihrem raschen leichtfertigen Wort und muß es furchtbar mit Angst und Schrecken und einem qualvollen Tode büßen.

Nicht das Lokale und nicht das Stoffliche an der Sage reizte Hebbel zu seiner Ballade; sondern der in der Sage naiv und unklar sich symbolisierende ethische Lebensprozeß von der bestraften Überhebung des Individuums gegen eine Idee, die nicht aus dem religiösen Bedürfnis hervorgeht, aber sich auf dieses zurückbezieht: gegen den Teufel. Der Gedanke, der „Hybris“, den seine späteren Dramen in immer neuer Gestaltung wiederkehren lassen, ist das organisierende Zentrum der Ballade geworden.

Die erste Strophe ist ein Beispiel — noch treffender als „Hochzeit“ — für die von A. M. Wagner dem Dramatiker

Hebbel als charakteristisch nachgewiesene Verbindung von Raum und Bewegung zu einer ethischen Wirkung.[1])

Die Kerzen verlieren den hellen Glanz,
Ein Mägdlein schwingt sich im raschen Tanz;
Sie ist nur allein noch im Freudensaal,
Die Gäste entfernten sich allzumal.

Der einsame Saal mit seinen niederbrennenden Lichtern und das trotzdem noch im raschen Tanze sich schwingende Mädchen verhalten sich nicht wie Bild und Staffage, sondern stehen, als eine Vision, in lebensvoller Verbindung. Eines verleiht dem anderen Bedeutung und Sinn, und sie vereinigen sich in ihrer Wirkung bei der Rezeption zu dem Eindruck und der Stimmung des Seltsamen, Ungewohnten, Widerspruchsvollen, „Nichtseinsollenden". Damit vergleiche man das trockene Referat in der Sage.

Von diesem unheimlichen Bilde ist der Dichter ganz gefesselt. Die Sage berichtet: „Die Mutter warnt." Hebbel hört ihre Worte, gibt sie getreu, ohne Angabe, daß jemand spricht, oder wer spricht. Daß es die Mutter gewesen, erfährt man erst bei der Antwort des Mädchens. Hebbel lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur nicht auf die Nebenfigur ab. Das ethisch so ungemein wirksame Anfangsbild bleibt vor der Phantasie stehen.

Ähnlich, wie viele Frauengestalten Hebbels in den Dramen, entrückt und allen Einreden anderer verschlossen zeigt sich das Mädchen. Judith mit ihrer Magd Mirza stellt eine verwandte Gruppe dar.

In der Sage antwortet das Mädchen der warnenden Mutter mit einer dreisten, aber banalen und nüchternen Prahlerei: „Und wenn der Teufel mich selbst zum Tanze aufforderte, ich schlüge es ihm nicht ab."

Bei Hebbel dagegen:

Und wäre der Teufel hier selber zur Statt,
Er tanzte mich nimmermehr müde und matt.

Statt des dummen Auftrumpfens ein verwegenes, freches, blasphemisches Sichmessen mit dem unbekannten Dämon, eine Herausforderung der kecksten Art. So steigert sich in der Ballade die Tat des Mädchens über eine gedankenlose Übertretung, wie

[1]) A. M. Wagner, S. 438.

sie die Sage bietet, zum Verbrechen. Das frevelhafte Wort ist kaum gesprochen, da erscheint ein Jüngling in schwarzem Gewande.

Mit den letzten Worten der Tänzerin korrespondiert in seiner Tanzaufforderung das unheimliche, vieldeutige „So".

„Kannst du so tanzen, so tanze mit mir." Dieses „So" mit seiner düsteren Resonanz läßt ahnen, er hat alles gehört, er bezieht sich auf die kecke Herausforderung der Hölle. Der Eindruck des Beklemmenden, die Ahnung herannahender fürchterlicher Folgen wird durch das karge, dumpfe „So" verstärkt.

Die Sage kann an diesem Punkte gar nicht schnell genug ihren Haupttrumpf ausspielen: „Das war aber der Teufel, mit dem sie zu tanzen versprochen". Hebbel läßt in dem knappen Dialog, in der sparsamen Schilderung des unheimlichen blassen Fremden nur ahnen und fürchten, wer er in Wahrheit ist.

Die Grenzen des rein Impressionsmäßigen, in denen sich das Gedicht bis dahin streng gehalten, überschreitend, zeigt es den Umschlag in der Stimmung des Mädchens von toller, halb besinnungsloser Tanzwut zu Angst und Weh, als der Fremde ihr nahetritt. Aber sie tanzt mit ihm, sie muß mit ihm tanzen.

Das zweite warnende Eingreifen der Mutter (Z. 21—24) kennt die Sage nicht. Es bedeutet aber weit mehr als eine bloße Wiederholung.

Es ist einmal ein technisches Mittel, die innere Entwicklung der Handlung in einer gegen früher vorgeschrittenen Phase jenseits der Peripetie eindrucksmäßig im Wort zu packen. Das Wesentliche ist, wie das Mädchen auf die erste und die zweite Mahnung der Mutter, vom Tanzen abzulassen, verschieden reagiert.

Z. 5: Ein ärgerliches Abweisen:
„Ach lasse mich, lasse mich Mutter mein".

Z. 23: Ein dumpfes, hohles Keuchen:
„Ach Mutter, ich kann nicht ....."

Beide Male folgt sie der Mutter nicht. Nur die Gründe sind verschieden. Und dann scheint sich bei dem Eingreifen der Mutter dem Mädchen noch einmal eine rettende Hand bieten zu sollen. Aber zu spät. Die nun blitzartig sich vollziehende Katastrophe wird durch dieses nutzlose „retardierende Moment" nur noch greller und im Eindruck intensiver. Des Mädchens

Verbrechen, vor dessen Folgen nicht einmal die Mutter sie bewahren kann, erscheint noch unsühnbarer, die Unerbittlichkeit der verletzten Mächte, die ihr Opfer „hinabknirschen", noch düsterer und gewaltiger.

Eine Einwirkung von Bürgers „Lenore",[1]) sind wir nicht berechtigt anzunehmen, da sich gerade die an „Lenore" erinnernden Züge der Ballade in der Quelle finden. Bürgerisch mutet nur die ausdrückliche Ankündigung der „Moral von der Geschicht" am Schlusse an. Die ethische Idee vollkommen im sinnlichen Vorgang sich offenbaren zu lassen, ist Hebbel, mindestens seinem Empfinden nach, noch nicht gelungen. Das didaktisch-moralische Schwänzchen am Schluß ist aber doch nur ein Anhängsel, nicht mehr ein breiter, prunkender Schweif wie in der „Rosa".

Hebbel hat im Kreise seiner uns überlieferten Jugendballaden nur noch einmal einen Stoff aus norddeutschem Sagenschatz bearbeitet: in „Der alten Götter Abendmahl". Aber dieses Gedicht ist das erste Glied einer Entwicklungskette, die erst bei Betrachtung der Münchener Balladen uns beschäftigen wird. Ebenso empfiehlt sich die Behandlung von „Des Königs Tod" (1835, VII, 123) im Zusammenhang mit dem gleicherweise wie diese letzte Wesselburener Ballade Hebbels von Uhlands „Vätergruft" beeinflußten, in München entstandenen Gedicht „Vater und Sohn".

Am Schlusse dieses Kapitels sind Hebbels zwei Versuche in der eigentlichen Romanzen-Dichtung, deren Formen und Stoffe frühromantische Dichter nach spanischem Vorbild in der deutschen Literatur einbürgerten,[2]) ins Auge zu fassen.

Für „Ritter Fortunat" (1833, VII, 88) hat man auf Uhlands „Ritter Paris" verwiesen, aber auch an eine Einwirkung von August Wilhelm Schlegels „Fortunat" gedacht. (XIV, 310.)[3])

Hebbel folgt, nur daß er die Situation und den Charakter des Helden deutlicher und anschaulicher herausarbeitet, im ganzen Uhlands Vorbild bis zu dem Punkte, wo der Unbekannte den jungen Ritter zum Kampfe herausfordert. Wie bei Uhland entpuppt sich der Unbekannte, nachdem ihn der Ritter besiegt, als

[1]) Vgl. Fischer, S. 91 u. 94.

[2]) Vgl. Emil Hügli: Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker; (Zürich 1900) Einl. und S. 55, 75.

[3]) Die Verwandtschaft der Romanze mit der W. XIV, 310 herangezogenen Episode aus Brentanos „Godwi" ist zu entfernt, als daß dieser Hinweis erhellend wirken kann.

ein Mädchen. Aber der Kampf endet bei Hebbel mit dem Tode des Mädchens. Zu spät erkennt Fortunat, daß der Ritter mit der hellen Stimme die einst hochverehrte Dame Imgard ist, zu der seine Liebe vergangen, deren Rose er soeben in den Staub geworfen. Die Tändelei mit einer verwelkten Rose als Symbol verwelkter Liebe könnte Hebbel Schlegels Fortunat-Romanze zu verdanken haben. Auch ist sein Fortunat dem Schlegelschen innerlich näher verwandt als Uhlands Paris.

Bei Schlegel nun wird das Rosenmotiv in einer breiten Allegorie gegeben,[1]) bei Hebbel zeigt sich die spöttische Verachtung des Ritters für die genossene Liebe viel sinnlicher in dem Fortschleudern der Rose: Statt der langatmigen Betrachtung eine anschauliche charakteristische Tat, der ein kurzer Monolog vorhergeht. Irmgard hat, wie aus Z. 31/32 hervorgeht, den Ritter beobachtet. Als Rächerin ihrer verschmähten Liebe und beleidigten Ehre kämpft und fällt sie. Die Erschütterung über diesen Vorfall zieht den jungen Ritter nach wenig Tagen ins Grab.

Die tragische Wendung, die Hebbel dem bei Uhland frisch und heiter durchgeführten Motiv, vielleicht von Schlegels frostiger Düsterkeit in seinem „Fortunat“ beeinflußt, gegeben, ist gewiß höchst charakteristisch für den werdenden Dichter einer Mariamne, Rhodope, Brunhild, der starr konsequenten blutigen Rächerinnen beleidigter Frauenehre, und der Versuch, den bei Uhland ganz zufälligen Kampf zwischen Ritter und Mädchen tiefer zu motivieren, verrät den sich entwickelnden psychologischen Dramatiker, der

[1]) Vgl. A W. Schlegel „Fortunat“.

Und ein Busch mit blühnden Rosen,
Winkt von drüben voll und schlank.

Busch, ich grüß in dir mein Bildnis,
Rosen trägst du ohne Zahl;
Und mir blüht im regen Herzen
So der Liebe süße Wahl.

Manche reif und Knospen andre
Alle doch verblühn sie bald
Und der Saft, der jene füllte,
Wird den jüngern zugewandt.

Denn den Kelch, der sich entblättert,
Schließet keines Willens Kraft.
Lila, Lila diese Knospen
Drohn dir meinen Unbestand.

jedes Faktum auf seine seelischen Faktoren untersucht und als deren Resultat, als Produkt inneren Werdens darstellt.

Aber zu dem frischen sonnigen Romanzenton des Anfangs will das alles nicht recht passen. Der ernste Ausgang verblüfft und überrascht mehr, als daß er erschüttert, und wirkt im Hinblick auf den Charakter des jungen Ritters, wie man ihn am Anfang kennen lernt, überdies inkonsequent und gewaltsam.

Mit den Uhlandschen Anregungen mögen sich die Schlegelschen unorganisch gemischt haben und durch eine gezwungene seelische Motivierung mühsam verklammert worden sein.

Im „Wiedersehen" (VII, 109) hat Hebbel dagegen den „warmen, goldenen Ton" der Romanze einheitlich durchgehalten und so selbst das Düstere und Grausige des Schlusses verklärt. Neben Uhlands Romanzen hat hier Heine mit seinem „Almansor" eingewirkt.[1]) Diesen Vorbildern zeichnet Hebbel die südliche Landschaft mit ihren blühenden Granatbäumen, die spielend und kosend den zu „süßerem Behagen" dahinsprengenden Studenten festhalten wollen, hübsch und farbig nach, während für die Schilderung des Dorfes, des Häuschens und des kleinen Zimmers der Geliebten die Anregungen und Originale wohl in Wesselburen zu suchen sind.

Hebbel ist hier einmal ganz Schilderer, ganz Erzähler, sorglos dem Geschehen hingegeben, es weder konzentrierend noch sonderlich vertiefend.

Die Romanze hat Hebbel auch später noch gefallen. (TB 1553.) Aber er nennt ihre hübschen Schilderungen doch nur „Mittel zum Zweck". Ein eigentlicher „Zweck", ein rechtes Zentrum fehlt der langen Romanze. Solche leicht und anmutig plätschernde Trochäen, solche kleine hübsche und geschmackvolle Bilder gelangen damals vielen.

Hebbel hat sich später der Romanzendichtung nie wieder zugewendet. Das verrät eine sichere Selbsterkenntnis. Diese Dichtungsart war seinem Wesen, das nun einmal zum Düsteren und Gewaltigen neigte, mit ihrem heiteren, spielenden Tone, ihrer südlichen, auch das Schreckliche etwas mildernden Lokalfarbe von Grund aus fremd. Wollte er ihren Forderungen genügen, so mußte er seine tiefste Eigenart verleugnen, seine besten Kräfte brach liegen lassen, oder er brachte es zu innerlich zerfallenden,

[1]) Vgl. Fischer, S. 42.

uneinheitlichen Schöpfungen wie „Ritter Fortunat“. Hebbels Versuche in der Romanzendichtung bedeuten für seine Entwicklung als Balladendichter keine Fortschritte oder Eroberungen, sondern folgenlose Experimente und Intermezzi.

Vom monologischen Rollengedicht aus wurde im ersten und zweiten Kapitel verfolgt, wie sich Hebbels Balladendichtung entwickelt, wie sich an das lyrische Zentrum epische Elemente anschließen und diese von dem Zentrum aus organisiert werden. Es wurde gezeigt, wie das Ethos der Liebe sich in zwei Formen, die man später in Hebbels Dramen wieder antrifft, individualisiert und die Gestaltung zweier entsprechender Motive dem Dramatischen nähert.

Das dritte Kapitel hingegen sollte darlegen, wie Hebbel einen von literarischen Vorbildern oder von einer Tradition ihm vermittelten Stoff zunächst im engen Anschluß an diese Vorbilder und nach stofflichen Gesichtspunkten komponiert, bis für ihn statt der stofflichen die ethischen und psychologischen Momente, die „Lebensprozesse“, die er in ihr symbolisiert sieht, für die künstlerische Gestaltung bestimmend werden. Da nun für Hebbel das Drama den Lebensprozeß am deutlichsten und getreuesten symbolisiert, so konzipiert Hebbel seine Stoffe ganz unwillkürlich mehr und mehr in „innerer dramatischer Form“, die nun auch in der äußeren Form als eindrucksmäßige, auf das Optische und Akustische sich beschränkende Reproduktion der Geschehnisse hervortritt.

Anhang.

Mutter und Kind in Hebbels Wesselburener Balladen.

Drei Balladen der Wesselburener Zeit „Todes-Tücke“ (1832, VII, 78) und „Das Kind“ (1835, VI, 189) müssen von diesen Hauptgruppen gesondert betrachtet werden. Lassen jene besprochenen Balladen in einzelnen Zügen den Dichter der großen Tragödien ahnen, konnte sich an ihnen Hebbels Entwickelung im Gestalten großer Liebesleidenschaft sowie in der künstlerischen Bewältigung sagenhafter und historischer Stoffe verfolgen lassen, sah man in ihnen Hebbel sich Wege bahnen, die zu seiner Dramatik führen sollen, so gestatten die Balladen, in deren Mittelpunkt das Verhältnis von Mutter und Kind steht, so weite Ausblicke nicht. Das entspricht ganz natürlich dem engen Kreis dieses intimen Motives.

Doch können wir im Grundgedanken von „Todes-Tücke“ eine ernste Vorahnung der „Idee“ zu Hebbels Epos „Mutter und Kind“ erkennen, den Gedanken der seelischen fast methaphysischen Unzertrennlichkeit und Einheit von Mutter und Kind. In dem Gedichte „Das Kind“ (VII, 66) läßt Hebbel das Kind der toten Mutter ins Jenseits folgen:

„Wo die Mutter ist, muß das Kindlein sein.“

Umgekehrt wird in „Todes-Tücke“ in den letzten Worten des Gedichtes hart, scharf und hämisch die Gewißheit gegeben, daß die Mutter dem Kinde, das der Tod im Arme hält, bald folgen wird.

Hebbel kann sich aber hier nicht wie im „Kind“ an der lyrisch bewegten Aussprache des Gedankens der Unzertrennlichkeit von Mutter und Kind genügen lassen. Er schärft das Motiv dadurch fast unerträglich zu, daß der Vater den Tod des Kindes verursacht hat, daß er es geopfert, um sich die Mutter zu erhalten. Das Faktum — der Tod des Kindes — wird ungemein grausam und schrill motiviert als das Resultat einer Schuld. Hebbels Neigung zu bohrender Motivierung, zu ethischer und seelischer Fundamentierung jedes Faktums, seine Tendenz, jedes „Sein“ als Produkt eines seelischen Prozesses zu geben, tritt hier bizarr und das Grundmotiv entstellend, aber doch für den Dramatiker, dem man diese Neigung oft zum Vorwurf macht, charakteristisch hervor.

Nun klingt neben dem Motiv der Mutter- und Gattenliebe noch das aus der „Kindesmörderin", die der gleichen Zeit angehört, bekannte Schicksalsmotiv in die Ballade, und zwar auch in dramatischer Instrumentierung.

Auch dieses Gedicht zeigt die Ohnmacht und Wehrlosigkeit des Menschen dem Schicksal gegenüber. Das Schicksal ist hier aber keine unbekannte, blinde, gestaltlose Zufallsmacht, wie in der „Kindesmörderin", sondern personifiziert, ja individualisiert in der Gestalt des Würger Tod. Der tritt zu dem Vater in die Kammer und fragt, ob er ihm die Gattin oder das Kind überlassen wolle. Der zwischen dem Menschen und dem Schicksal, dessen letztes Ende ja immer der Tod ist, anhängige Prozeß wird hier nicht in seinem Schlußakt, wie in der „Kindesmörderin" vorgeführt, nicht in der „Exekution" sondern in der „Hauptverhandlung", in der pointierten, kargen Disputation zwischen dem Vater und dem Tod. Dem Individuum scheint Freiheit, scheint mindestens die Wahl gelassen. So wie es seine Freiheit brauchen will, offenbart sich seine jämmerliche Unfreiheit, und der Triumph der boshaften Macht wird ein vollkommener.

Die innere Form des Konfliktes ist schon ganz analog der inneren Form der Konflikte in Hebbels Dramen, wenn auch die Idee eine ganz naive und populäre Gestaltung zeigt, wie das schon beim „Zauberer" oder beim „Tanz" beobachtet werden konnte.

Volksmäßiger Weise nähert sich das Gedicht auch mit seinen äußeren Darstellungsmitteln. Die von Arno Scheunert mit Bezug auf „Das Mädchen nachts vorm Spiegel" so anschaulich erläuterte „Holzschnittechnik" [1]) ist auch hier angewendet.

Die Stelle:

„Und pflücke mir ein Blümchen rot
Von deinem Blumenbeete"

ist kein Relikt der „Symbolsprache" Hebbels, wie Fischer meint, sondern mit der Einwirkung der Volkspoesie zu erklären. Der ist die Vorstellung des Schnitter Tod, der die Blümlein rot und blau abmäht, geläufig.[2])

Die für Hebbel ungemein rührende und ihn immer wieder zu dichterischer Verklärung, zuletzt zu seinem Epos reizende

[1]) Arno Scheunert: Der junge Hebbel. S. 98 f.

[2]) Hebbel kannte das Lied vom Schnitter Tod vielleicht aus Brentanos „Godwi" (Clemens Brentanos sämtl. Werke herausg. von Schüddekopf, München und Leipzig 1909. V, 420.)

Gruppe von Mutter und Kind sehen wir nun in „Die Weihnachtsgabe". Persönliches, Erlebtes klingt in die ersten Strophen. Solche Weihnachtsfeste voll Angst und Not, die nur den Nachbarn Weihnachtsbäume bringen, kannte Hebbel aus eigener, trüber Erfahrung. Daneben ist die Einwirkung von Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" evident.[1]) Hebbel hat nun in das Heinische Gedicht, dessen Erotik und katholisierende Mystik ihm nichts boten, etwas „Dialektisches", „Dualistisches" hineingelesen: den Gedanken, auch später noch vielfach variiert von ihm ausgesprochen, daß für die Heilung mancher Leiden eines Menschen beten, ihm den Tod wünschen heißt, daß heilen oft töten bedeutet.[2]) Dieser Gedanke rührt an die tiefsten Fundamente von Hebbels Weltanschauung. Die ganze ideelle Bedeutung des Motives war Hebbel damals aber kaum schon bewußt. Eine Ahnung davon mag ihn aber zu dichterischer Behandlung gezogen haben. Leider ist sie nur halb gelungen. Knappe, einfache, schlichte Diktion ist der Hauptvorzug des Gedichtes, der noch deutlicher wird, wenn man Hebbels Gedicht mit den lamentablen, weitschweifigen, sozialen Elendsschilderungen jener Zeit vergleicht. Wichtiger als das Zuständliche oder das Individuelle ist ihm die dualistische Parodoxie zwischen dem Gebet und seiner Erhörung. Es gelingt ihm aber nicht, den Widerspruch gestaltend zu lösen. Als die Mutter, für die der Sohn um eine Weihnachtsgabe gebetet, stirbt, muß er in einem Schlußwort im eigenen Namen die im Rahmen des Gedichtes unlösbare Dissonanz in ihrer tieferen Bedeutung austragen.

„Was weinst du, armer Knabe?
Gott hat sein Ohr geneigt;
Die beste Weihnachtsgabe,
Die hat er der Mutter gereicht."

Die „Idee" tritt in dem Vorgang nicht genügend plastisch hervor. Sie liegt über dem Bewußtsein des Knaben, und so muß sie der Dichter selber aussprechen. Das bedeutet einen Rückfall

[1]) Die Gedichte zeigen die gleiche Strophenform. In beiden heißt die Hauptperson „Wilhelm". In beiden Gedichten bildet ein kirchliches Fest den Hintergrund.

[2]) TB 2004: Wenn ein Mensch ganz Wunde ist, so heißt in heilen — ihn tödten.

in frühe, unbeholfene Praxis. Die Versöhnung fällt, wie später auch in einigen Dramen, über den Kreis der Handlung.

Daß gerade der Sohn für die Mutter, ohne es zu wissen, den tiefsten Segen, der ihr werden kann, herabbetet, ist von der Natur dieser Idee nicht bedingt, sondern wohl eher mit dem Einfluß des erwähnten Heinischen Gedichtes zu erklären, wo die Mutter dem Sohne den gleichen Dienst tut. Jedes andere innige menschliche Verhältnis könnte bei Hebbel an Stelle des Verhältnisses von Mutter und Kind stehen. Ja, daß ein Kind der „Held" ist, erschwert die „Versöhnung". Der Gedanke des Gedichtes ist dem kindlichen Bewußtsein durchaus fremd und fernliegend. Das Motiv widerstrebt einer klaren, unmittelbaren Symbolisierung dieser Idee.

Auch in dem „Kind" (VI, 189) versöhnt der Dichter ein Kind mit dem Tode der Mutter. Aber hier verfährt er ganz anders.

In der „Todestücke" war das Kind passives Objekt, in der „Weihnachtsgabe" trat es handelnd auf, aber aller kindlichen Eigenart entkleidet. „Das Kind" zeigt Hebbel nun auf einem Standpunkt, der ihm eine wirklich kindliche Auffassung des Kindes möglich macht; denn er dichtet jetzt, wie R. M. Werner sagt, aus dem Kern der Personen heraus, nicht in sie hinein. Ohne Uhlands Vorbild wäre Hebbel mit seiner Neigung zur Grübelei wohl kaum so verhältnismäßig rasch auf diesen Standpunkt gekommen.

Die Mutter ist gestorben. Sie liegt mit Blumen geschmückt im Sarge. So sieht das Kind sie, als es spielend hereinkommt.[1]) Der schmerzliche Anblick verklärt und mildert sich für das Kind, verliert alles Schwere für sein Gemüt. Es ahnt von Tod und Sterben nichts und sieht nur die bunten Blumen, die es nach Kinderart sofort haben will und von der Mutter erbittet. Als diese sich nicht rührt, vertröstet es sich, den Tod mit seinem Bruder, dem Schlaf, verwechselnd, und an die Güte der Mutter denkend, auf das Erwachen der Mutter. Nun lauscht es von Zeit zu Zeit, „ob Mutter noch nicht wacht".

Die Versöhnung liegt darin, daß das tieftraurige Bild sich in der hellen, heiteren Seele des ahnungslosen Kindes spiegelt, und diese Kinderseele offenbart dadurch, wie sie das Bild des

[1]) W. VI, 189 Z. 3. „Da spielt das kleine Kind herein". Eine Wendung, die an Goethes Sprachgebrauch erinnert.

Todes auffaßt, unbewußt und in seinem Tun und Treiben nur von dem jeder Einmischung sich enthaltenden Dichter belauscht ihre ganze unschuldige, freundliche, heitere Naivität. Worauf es nun Hebbel angekommen, ob auf die „Versöhnung“ oder auf die schlichte Seelenschilderung, was er wollte, das läßt sich nicht sagen, wie wir ja auch bei einem Eindruck des wirklichen Lebens „Zweck“ und „Mittel“ nicht scheiden können, sondern uns mit dem schlichten, eindringlichen Bild begnügen müssen. Form und Gehalt, Technik und Stoff, Absicht und Mittel, alles entspricht sich vollendet und geschlossen, ohne Riß und Lücke.

Hebbel hat dieses Gedicht in seine beiden großen Sammlungen aufgenommen. Während alle bisher besprochenen Dichtungen Hebbels unbekannt und ungenannt in der großen Wernerschen Ausgabe ein nur von den Hebbelforschern gestörtes einsames Leben fristen, ist das „Kind“ in Schullesebücher, Anthologien, Almanache und dergleichen eingedrungen und hat den Namen seines Dichters weiter getragen, als wohl irgend ein anderes seiner Werke.

Mit dem Blick auf dieses reine, stille und harmonische Kunstwerk schließt hier die Betrachtung der Balladen und balladenähnlichen Gedichte Hebbels aus seiner ersten Dichterperiode.

II. TEIL.

Balladen der Heidelberger und Münchener Zeit.

Wir haben beobachtet, wie in Hebbels Jugendlyrik epische Elemente eintreten, und verfolgt, wie diese sich bereichern und ausgestalten, wie eine Handlung mit Spannung und Lösung entsteht. Diese Handlung blieb nicht reine Anekdote, nicht eine Angelegenheit zwischen Individuen. Sie wuchs zu einem Prozeß zwischen einer überindividuellen Idee und den Individuen aus. Es wird ein ethischer Lebensprozeß in ihr versinnlicht.

Die Ideen aber, die wir als Zentrum der bisherigen Balladen feststellten, erfüllen noch nicht die Anforderungen, die Hebbel an die Idee des Dramas stellt.

Eine menschliche Elementarempfindung erwies sich stärker und mächtiger als die ihr feindlichen Gewalten. Ein Verbrechen gegen unbekannte, dunkle Mächte strafte sich. Vertrauen erzeugte wieder Vertrauen und versittlichte den Menschen. Die Ohnmacht des Menschen dem Schicksal gegenüber wurde offenbar durch den Versuch, sich ihm zu entziehen. Das ideelle Zentrum spielt bisher in Hebbels Balladen eine ähnliche Rolle wie in den Balladen Schillers.

Von der dramatischen Idee aber fordert Hebbel, daß sie selbst dialektisch sei, daß ihre Berechtigung selber zur Debatte stehe. „Debatte“ bedeutet natürlich nicht ein Reden über die Idee, sondern der schon in der Idee gegebene Widerspruch und Konflikt soll in der den Prozeß in der Idee versinnlichenden Handlung seine Lösung finden.

Nicht als ein mehr oder minder scharf zu formulierender moralischer Satz läßt sich dann die Idee noch aussprechen. Sie selber ist schon dualistisch konstruiert. In der „Weihnachtsgabe“ zeigte sich die Idee schon dialektisch. Aber die Auflösung des disharmonischen Widerspruches fand sich noch nicht gestaltet, nur ausgesprochen.

1. Heidelberger Balladen.

Die Heidelberger Monate bringen Hebbels Balladenkunst keinen Fortschritt. In Lyrik und Novellistik ist diese Epoche eine Zeit befreiten Aufschwunges für den jungen Dichter, und auf diese Gebiete richten sich alle seine künstlerischen Kräfte und Interessen, während die Balladendichtung vernachlässigt wird. Doch empfängt Hebbel in den Heidelberger Tagen Anregungen, die sich dann in München auch für die Balladen als fruchtbar erweisen sollen.

Er gewinnt ein Verhältnis zu Goethe. Sein Bemühen, den Novellen Heinrichs von Kleist das Geheimnis ihrer Komposition abzulauschen und nachzubilden, setzt ein und trägt in der „Anna", einer Ballade in Prosa,[1]) eine erste Frucht. Der Eindruck der süddeutschen Landschaft, Hebbels Bekanntschaft mit süddeutschem Menschenschlage bringt ihm Uhland, dessen Dichtung auf verwandtem Boden erwachsen, innerlich näher.[2]) Die Natur gewinnt überhaupt eine höhere Bedeutung für Hebbels inneres Leben. Auch lernt er den Katholizismus aus eigener Anschauung kennen.

In den wenigen zu Heidelberg entstandenen Balladen findet all das noch keinen Niederschlag.

„Wiedersehen" (1836, VII, 134) eine leicht wiegende Imitation im Heinischen Traumbilderstil, hat in Hebbels Entwickelung ebensowenig zu bedeuten, wie der „Hexen-Ritt" (1836, VII, 139). Um das Süjet dieser kecken Travestierung von Uhlands „Der weiße Hirsch", hat Heine in Paris Hebbel sehr beneidet.

Als Hebbel auf der Reise von Heidelberg nach München in Stuttgart von Schwab angeregt wurde, einen Dithmarscher Romanzenzyklus zu liefern, äußerte er sich brieflich an Elise begeistert über den Plan, brachte es aber beim Weiterwandern gegen München nicht über ein Einleitungsgedicht. Die aus ihm uns erhaltenen Verse (VII, 145):

> Mein Tun soll sich erstrecken, so weit es darf und kann;
> Ich will die Toten wecken; die klopfen weiter an;
> Ich steig' in die alten Grüfte und poch' an jeden Sarg,
> Ob ich den Deckel lüfte, der großes Leben barg.

lassen es nicht weiter bedauern, daß Hebbel den Plan fallen gelassen, daß er nicht in der engen Abhängigkeit von Uhland,

[1]) R. M. Werner: Hebbel. Ein Lebensbild (2. Aufl. Berlin 1913) S. 93.
[2]) Bei „Anna" verweist Emil Kuh auf Uhlands „Mähderin".

und leider auch von dem Balladenfabrikanten Schwab selber, die diese Verse zeigen, Parallelstücke zur „Schlacht bei Hemmingstedt“ geliefert hat.

Die Beteiligung an der Schwabschen Balladenindustrie hätte der nun in München wieder stärker und eigenartiger keimenden Balladendichtung Hebbels Licht und Luft genommen.

2. Münchener Balladen.

In einem Briefe an Arnold Ruge aus dem Jahre 1852 (Br. V, 46) charakterisiert Hebbel seine geistige und künstlerische Haltung in München mit folgenden Worten:

„Meine besten Gedichte entstanden, und die Richtung auf's Dramatische kündigte sich durch eine mehr und mehr hervortretende Eigenschaft meines Geistes an, welche den wahren Dramatiker ohne Zweifel zu allen Zeiten charakterisieren wird, . . . Ich betrachte und behandle die Menschen nämlich ungefähr so, wie die Charaktere, die in einem Drama auftreten, und es fällt mir, mögen sie mir vortragen, was sie wollen, so wenig ein, sie auf eine andere Meinung zu bringen, als mir der Gedanke kommt, dem Hamlet, dem Leare oder dem Othello durch den Sinn zu fahren. Dahinter verbirgt sich natürlich der Reiz, den es mir gewährt, der ungestörten Entwickelung des Individuellen zuzuschauen und das Werden zu belauschen“.

Ungestört beobachtet und belauscht der Dichter in „Versöhnung“ (1837, VI, 272) die Entwickelung des Individuellen — aber nur bis zu einem bestimmten Punkte.

Die „Gefallene“, die wir als Heldin einiger Jugendballaden Hebbels sahen, ist die Hauptgestalt des Gedichtes. Die Wirksamkeit des Motives sucht Hebbel aber nicht mehr durch Zuschärfung und Raffinierung des Zuständlichen, durch breite und grelle Ausmalung des Anekdotischen zu steigern. In eine enge kleinbürgerliche Welt stellt er seine Heldin. Er zeigt sie in bedrängtem Selbstgespräch in schlichter häuslicher Tätigkeit, in ihrem Verhältnis zu Verwandten und Nachbarn und läßt so den Konflikt, in dem sie sich mit sich und der Welt befindet, unmittelbar hervortreten. Nur die Kirche, der Altar der jungfräulichen Mutter Gottes, bleibt dem gequälten, von allen verstoßenen Mädchen als Zuflucht. Bis dahin geleitet sie der Dichter. Bis

dahin ist er in dem Sinne, wie ihn der Brief an Ruge umschreibt, „Dramatiker". In den beiden letzten Strophen aber tritt er für das schlichte, naive Mädchen ein, das nicht weiß, um was es beten soll. Er spricht, da sie es nicht finden, nur dumpf ahnen kann, das Wort der Versöhnung. Das Kind, das die Gefallene unter dem Herzen trägt, soll zwischen ihr und der Madonna Mittler sein, soll ihre Schulden in seinem Leben abzahlen.

Um eine Versöhnung des Konfliktes zwischen der Gefallenen und der Welt rang Hebbel bereits in „Rosa" und gelangte zu einer wenig eigenartigen moralisierenden Lösung, die ein Engelschor in breitem Wortschwall vermittelte.

In „Versöhnung" greift Hebbel über das eigentlich Moralische ins Mystische und Religiöse. Aber eine Versöhnung in diesem höheren Kreis versagt sich der konsequenten „dramatischen" Gestaltung, sie kann aus dem Individuellen nicht entwickelt werden, sie kann nicht in das Bewußtsein des naiven, jeder religiös-mystischen Spekulation unfähigen Mädchens fallen.

Geistig bedeutet die Lösung einen gewaltigen Fortschritt gegen „Rosa". Die Art aber, wie sie gegeben wird, ist prinzipiell dieselbe. Die innere Form des Gedichtes ist uneinheitlich. Der Dichter verläßt den Standpunkt des Dramatikers. Statt ruhig zu beobachten ergreift er interpretierend selbst das Wort.

Man hat auf Goethes Gretchen, auf ihren Monolog vor dem Muttergottesbilde als Vorbild hingewiesen. (Tibal, S. 358.) Gretchen, das Bild „himmelsüßester Weiblichkeit" war Hebbel um jene Zeit sehr nahe. (TB, 571.) Die Gruppe der himmlischen und irdischen, in so schmerzlich verschiedenem Sinne „jungfräulichen" Mutter, die Situation, die er bei Goethe fand, deutet Hebbel. Er schließt sich auch an Goethe in der schlichten Schilderung der äußeren Welt an. Er vereinigt das mystische und realistische Element aus Goethes Gretchendarstellung, zerreißt aber die organische Verbindung beider.

Daß Hebbel, in seiner ersten dichterischen Periode bei Behandlung des Motives Bürger und den Schicksalsdramatikern folgend, sich jetzt an Goethe, den schlichtesten, lebensvollsten, individuellsten Dichter von Verführung, Verrat und bitterer Not einer Mädchenseele, anschließt, das bedeutet weit mehr als einen Wechsel in den Mustern, sondern ein Symptom für Hebbels völlig veränderte innere Stellung zu dem Motiv. Das Gedicht ist wahrscheinlich kurz nach dem Besuche einer Adventsmesse in Gesell-

schaft von Josepha Schwarz entstanden. (Br. I, 128.) Dieser Hinweis mag genügen, um zu erklären, wie Hebbels Stimmungen und Erlebnissen sowohl das realistische wie das mystisch-katholische Element in Goethes Gretchendarstellung entsprach und zu einem ausdeutenden Weiterdichten von Gretchens Situation vor dem Muttergottesbild führte.

Hebbel hat das gleiche Motiv in „Virgo et Mater“ wieder aufgegriffen, hat aber die Gestalt der Mutter, hier sie idealisierend, über das Niveau eines Münchener „süßen Mädels“, das zu „Aller Seelen“ in die Kirche geht, erhoben und hat unter Verzicht auf allen Realismus im rein Lyrischen der Mutter die Versöhnung bewußt werden lassen. Dieser konsequenten idealisierenden Weiterbildung des mystischen Momentes in dem Motiv steht die dramatische Gestaltung des Problems auf dem Boden des Realismus gegenüber in „Maria Magdalene“. Wie leise Reminiszensen an die Münchener Zeit mit Josepha Schwarz, die neben Elise Lensing für Klara und ihr Schicksal Züge und Anregungen gegeben, klingen in diese Dichtung zuweilen katholische Vorstellungen hinein.

Hier aber erwächst die mystische Versöhnung unorganisch aus einer Welt des Realismus, wie das nicht anders möglich war. Später, im Jahre 1841, konnte Hebbel in „Virgo et Mater“ im protestantischen Hamburg lebend und nicht mehr in der streng katholischen Atmosphäre Münchens, die Schlußgruppe von „Versöhnung“ freier und weiter auffassen, konnte die Mutter, deren Original nicht mehr die inbrünstig katholische, unbedeutende Josepha Schwarz, sondern Elise Lensing war, bis zur Höhe des Gedankens, sich mit der Madonna zu vergleichen, führen. In „Versöhnung“ muß er die geistig eingeschränkte Katholikin der Mutter Gottes gegenüber in inbrünstiger, ratloser Andacht verstummen lassen und für sie das Wort nehmen.

Die Inkonsequenz der Darstellung, die an frühe Versuche erinnert, ist notwendig bedingt von den literarischen und biographischen Anregungen, auf die Hebbels neue Auffassung des Motives zurückgeht.

Schellings und Görres Vorlesungen an der Universität, der in ihnen waltende Mystizismus und Symbolismus bestärkt Hebbels Neigung zu methaphysischer Spekulation und Grübelei. Neben der Pariser Zeit bedeuten die einsamen Münchener Jahre den Höhepunkt in Hebbels spekulativer Epoche. Sein Sinnen und Denken erhält, wie schon in „Versöhnung“ kenntlich wurde, von

der ihn umgebenden katholischen Welt seine eigentümliche Farbe. Das Abendmahlswunder scheint ihn besonders beschäftigt zu haben. Auf einer sagenhaften Tradition fußend, die ihm vielleicht aus der verschollenen Mythologie eines gewissen Heiberg bekannt war, hatte er zu Wesselburen in „Der alten Götter Abendmahl“ (VII, 132) das Abendmahlswunder bereits berührt, hatte als sattelfester Uhlandianer und nicht ohne Anklänge an Chamissos „Riesenspielzeug“ nibelungenstrophisch, ganz gewandt, aber ohne Eigenart erzählt, wie Thor und Odin in einer christlichen Kirche vom heiligen Wein trinken, und die Gemeinde, als sie am nächsten Tage aus den von der Götter Lippen berührten Gefäßen den Altarwein genossen, altes heidnisches, weltlich-sinnliches Regen in sich fühlt. Dieses Thema, der Zwiespalt zwischen Christentum und germanischem Heidentum, wird in den „Nibelungen“ weiter ausgestaltet. In dieser Beziehung mag das Gedicht interessant sein. Bei der Durchführung des Motives aber ist Hebbel keine Linie über das Anekdotische hinausgekommen.

In den Grundzügen kehrt das Thema in „Vinum sacrum“ wieder, aber realistischer und ethischer gefaßt. Zwei schlimme Gesellen vergreifen sich nächtlicher Weile unter rohem Scherzen und Lachen am geheiligten Wein, trinken sich darin einen Rausch. Die Untat wirkt auf die Täter selbst zurück, indem sie erkennen und nun ewig Christi Auge „unendlich mild“ auf sich gerichtet sehen.

Der ethische Grundgedanke, daß das Heilige, zu niedrigem Gebrauch herabgewürdigt, sich dadurch rächt, daß es sich in all seiner Hoheit und Größe offenbart, ist in mystischer Vermummung das Zentrum des Gedichtes.

Nicht roher Mutwille, nicht frevelhafte Gier wie die obskuren Helden von „Vinum sacrum“ treibt in dem kurz darnach entstandenen Gedichte „Der Priester“ (1837, VII, 149) den Priester zu einem Mißbrauch des heiligen Symboles. Zum ersten Mal ist hier ein tragischer Mensch Hauptgestalt einer Ballade; ein Mensch voll des tiefsten religiösen Bedürfnisses, für dessen Wahrheit er doch keine Bürgschaft in sich findet. So versucht er seinen Gott, will ihn zu einer Offenbarung, wenn sie ihn auch vernichte, zwingen. Er vergiftet den heiligen Wein, den Mittler zwischen Göttlichem und Menschlichem. Als erstes Opfer dieser Untat sinkt des Priesters Tochter. Vor einer entgötterten Welt stehend und doch ohne das Gefühl des Göttlichen lebensunfähig und innerlich wurzellos bricht der Priester zusammen.

In die Zeiten, da „Vinum sacrum“ und „Der Priester“ entstanden, reichen die ersten und feinsten Wurzeln des leider nie vollendeten „Moloch“ und wohl auch des „Christus“.[1]) Mit Hieram, dem Helden des „Moloch“, hat der Priester manche Züge gemeinsam: die ungestüme Zudringlichkeit zu dem Göttlichen, die geistige Enge, reale Offenbarung von seinem Gotte zu erwarten, zu fordern, um an ihn zu glauben, Aber er ist innerlich weicher als der „fürchterliche Greis“ im „Moloch“. Er hat nicht die dämonische Energie und Rücksichtslosigkeit, dem Gott, dem er mit Überzeugung nicht mehr dienen kann, zu seinem Diener zu machen. In seiner Zerrissenheit, in seinem Widerstreit zwischen vorwitzigen Rationalismus und elementarem religiösem Bedürfnis, in der dualistischen Anlage seiner Natur, geht er an sich selber zu Grunde wie später ein Golo, Herodes und Kandaules. Er ist ein echt Hebbelscher Mensch und dem Hebbel der Münchener Tage tief verwandt. Der Dichter hat sein spekulatives, grübelndes Streben, die Schleier der Weltgeheimnisse zu lüften in dem verwegenen Experiment des Priesters, die Offenbarung zu ertrotzen, symbolisiert. Was in Hebbel grimmiger geistiger Kampf gewesen ist, wird in der dichterischen Objektivierung Handlung, Tat.

---

[1]) Vgl. VI, 250, 89, ff. „Ein Geburtstag auf der Reise.“ Auf einer Reise, in München im Frühjahr 1852, seinen Geburtstag feiernd und den Münchener Jugendaufenthalt überblickend, dichtet Hebbel im Englischen Garten:

„Hier zeigte wie im Traume,
Sich mir die Judith schon!
Dort, unterm Tannenbaume
Sah ich den Tischlersohn.
Da drüben winkte leise
Mir Genovevas Hand,
Und in des Weihers Kreise
Fand ich den Diamant.“

In dem „Tischlersohn“ Z. 92 dürfte wohl kaum eine Anspielung auf „Maria Magdalene“ zu sehen sein, wie Werner meint (W XIV, 12); denn der Tischlersohn spielt in diesem Drama nur eine zweite Rolle. Die Anspielung wäre ungeschickt und unklar. Eher scheint der Christusplan gemeint zu sein, mit dem sich Hebbel, wie er 1863 an Albert Dulk, den Verfasser eines Christus-Dramas schreibt, ein „Viertel Jahrhundert“ getragen habe (Br. VII, 314, 24 ff).

Die zitierten Verse und die ihnen folgenden geben ein gutes, wenn auch poetisch verklärtes Bild von dem langsamen Keimen und Reifen der Motive der Hebbelschen Tragödien in der Münchener Zeit des Dichters.

Hebbel hat später „Vinum sacrum“ ebenso wie dem „Priester“ als unnütz grellen, resultatlosen Produkten die Aufnahme in die Gesamtausgabe von 1875 versagt. Einmal mag der gereifte Künstler erkannt haben, daß in den Gedichten an sich tiefe und große metaphische Ideen in zu entlegenen und seltsamen Symbolen, die gleichwohl aus der geistigen Lebenssphäre Hebbels in München erklärlich sind, Ausdruck gefunden, daß der ohne Zweifel „menschlich bedeutungsvolle Gehalt“ keine adäquate Form gefunden. Und dann erschienen ihm um 1857 die krampfhaften Bemühungen des Priesters, das Göttliche zu „begreifen“, tatsächlich „resultatlos“, weil von der falschen, von ihm längst überwundenen Voraussetzung ausgehend, daß für den Menschen von etwas anderem als von „innerem Tagen“ die Rede sein könne. (TB. 552.)

Die in ihrem Widerstreit durchaus dramatisch-dualistische Persönlichkeit des Priesters ist in der Ballade mit den Organen des Dramatikers apperzipiert dargestellt. Die mit einander ringenden Mächte im Innern des Priesters finden in bezeichnenden Worten und Handlungen unzweideutigen, überzeugenden Ausdruck. Der nach rascher Situationsschilderung unmittelbar einsetzende Monolog des Priesters ist ein wirkliches „mit sich selbst Sprechen“, wie es Hebbel später als für den dramatischen Monolog als allein zulässig erklärt hat.[1]) Innere Qualen und Zweifel verdichten sich zu einem Entschluß, dessen Resultat die dem Monologe parallel laufende Tat, — das Vergiften des Weines — sich offenbart und zugleich die Worte des Priesters erklärt.

Zu einer neuen Situation leitet die dritte Strophe. Der Morgen ist angebrochen. Die Gemeinde tritt an den Altar. Die düstere Tat geschieht. Das „Und ach!“ (Z. 23) ist weniger als ein Ausdruck persönlicher Teilnahme des Dichters an dem Tode der Tochter des Priesters aufzufassen, sondern mehr aus der Seele des entsetzten Vaters und zugleich seiner Weltanschauung, seines Lebenszweckes beraubten Priesters gesprochen zu denken. Das Gedicht nehmen nun bis zum Schluß mit Ausnahme weniger Zeilen, die nicht mehr als eine Art Bühnenanweisungen bedeuten, Worte des Priesters ein. In ihnen spricht sich der Kampf in der Seele des Priesters zwischen trotziger Gottesleugnung, heidnischer

[1]) Vgl. TB. II 2971. „Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, so daß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen.“

Weltbejahung und dem vernichtenden Gefühl zermalmender Enttäuschung und unerträglicher Leere aus, steigert sich bis zur Schmähung von Christi Opfertod und endet nach diesem höchsten letzten Frevel am Heiligsten notwendig mit der Selbstvernichtung des Priesters.

In „Der alten Götter Abendmahl" eine Anekdote; in „Vinum sacrum" ein ethischer Vorgang; im „Priester" die dialektische Idee, daß aus leidenschaftlichem metaphysischen Bedürfnis der Drang erwächst, Beweise für das Methaphysische zu erlangen, und dieser Drang die Möglichkeit einer Befriedigung des metaphysischen Bedürfnisses zerstört. Diese Entwicklung in der balladesken Behandlung des „Abendmahlmotives", wie man das Gemeinsame dieser Gedichte vielleicht bezeichnen kann, die Tendenz dieser Entwicklung zum Dramatischen bedarf weiter keiner Interpretation.

In dem sakralen, mystischen Kirchendunkel wie „Vinum sacrum" spielt zum Teil noch „Vater und Sohn" (1837, VII, 152), auf das nach Tibals Meinung Uhlands „Vätergruft" gewirkt hat.[1]) Doch steigt in diesem Gedicht der Dichter doch wieder aus der Kirche ehrwürdiger Nacht, in der er zu Beginn des Münchener Aufenhaltes gern weilte, zum Licht des Tages empor, wendet sich, nachdem metaphysische Gedanken in mystischem Gewande dichterisch gestaltet, in seinen Balladen wieder den Problemen des realen Lebens zu.

„Wie das Verbrechen selbst die edelste Frucht tragen könne", so hat Hebbel später die dem Gedicht zugrunde liegende, ganz dialektische, in sich widerspruchsvolle Idee definiert (TB. 1006) und mit ihr den „mystischen Aufwand" entschuldigen zu dürfen geglaubt.

In einer Novelle oder einem Drama verdient seiner Meinung nach diese Idee behandelt zu werden.

Hebbels Tagebuch-Bemerkung über „Vater und Sohn" offenbart, daß er ein richtiges Gefühl für die Möglichkeit dramatischer Ausgestaltung des Motives besessen, indem ja das später in „Agnes Bernauer", in „Maria Madalene" behandelte Problem vom Kampfe der Generationen, von ihrem Recht, sich durchzusetzen, von ihrer Pflicht, zu resignieren, neben der von Hebbel umschriebenen Idee leise anklingt.

---

[1]) Tibal, S. 257 Anm. 2.

Den Stoff zu Uhlands „Vätergruft", das freiwillige, verzichtende Heimgehen eines alten Königs, komplizierte Hebbel bereits in dem Wesselburener Gedicht „Des Königs Tod" (1835, VII, 123) dahin, daß der alte König gebrechlich und müde vor den Waffen, die er in jungen Tagen geschwungen, geblendet steht und draußen den Lärm jugendlich fröhlicher und frischer Jäger hörend, um „schnellen Tod" bittet. In Uhlands „Vätergruft" herrscht reine, sanfte, milde Abendstimmung. In „Des Königs Tod" schrillen Dissonanzen, Ahnungen von inneren Konflikten und Schmerzen auf.

Alle diese Motive sind in „Vater und Sohn" deutlicher ausgeprägt. Der König, der wie der Uhlandische die Gruft seiner Väter betritt, hört dort keinen sanft hallenden, heimrufenden Geisterlaut aus ihrer Tiefe, sondern der von ihm einst entthronte Vater ruft ihm halb mahnend, halb höhnend zu:

„Was bist Du so früh gekommen?
Du hast ja bis Morgen Zeit".

Mit Schaudern sieht sich der König vor seinem nahen Ende. Es droht ihm, wie er bald erfährt, von dem eignen Sohn, der ihn, wie er einst dem Vater getan, vom Throne stürzen will. Anstatt nun dem Rat des treuen Dieners zu folgen und den Rebellen zu töten, erfaßt der alte König den tiefen Sinn in dieser Wiederkehr der Dinge, verzichtet freiwillig, bewahrt so den Sohn vor einem Verbrechen und sühnt das eigene. In der Krönung des Sohnes offenbart sich der aus schweren inneren Kämpfen, aus gewaltigem „innerem Tagen" geborene Verzicht. Diese symbolische Schlußhandlung hat nicht entfernt die lyrische Stimmungsstärke, die satte Anschaulichkeit wie das Heimgehen des alten Königs in Uhlands „Vätergruft", aber sie ist charakteristisch für die Art, wie Hebbel jetzt zu seinen Vorbildern steht, wie er auf die Nachbildung des Malerischen, Musikalischen und Plastischen, das er harmonisch vereinigt in dem Uhlandschen Gedicht fand, lieber verzichtet, um die Handlung, den einzelnen Vorgang „dramatisch" als Phase seelischer Prozesse, inneren Fortschrittes darzustellen.

Der Gedanke an die Schlußszene von „Agnes Bernauer" stellt sich unwillkürlich ein.

Das Mystische ist hier nur „Aufwand“, wie Hebbel sagte, und nicht mehr Element, wie in „Vinum sacrum“, dem „Priester“ und leider auch im zweiten Teile von „Versöhnung“.

Die Ausbildung des realistischen Zuges, der in den ersten Strophen von „Versöhnung“ hervortritt, wäre nun noch an den übrig bleibenden Münchener Balladen zu verfolgen. Heinrich von Kleist, der vor Hebbel konsequenteste und wie dieser gegen Schillers Weise opponierende realistische Dramatiker, lehrte Hebbel den großen Kunstgriff realistischer Dramatik, daß das Innere und das Äußere zugleich, eins durch das andere, zu zeichnen sei. (Br. I, 203.)

Nicht nur „starrt von Leben“ (wie nach Hebbels Ausspruch Kleists Novellen), sondern erstarrt im Leben das Gedicht „Der junge Jäger“ auf seinem Höhepunkt. Hier ließ es Hebbel später, als er es in die Gesamtausgabe aufnahm, enden und den Vorhang wie auch zuweilen in seinen Dramen über einer erstarrten Gruppe sinken[1]) über einer Gruppe aus drei am heißen Mittag in einer Höhle zusammengedrängter Personen. Neben einem schlafenden jungen Jäger lauert der Wildschütz und bereitet sich zum tötlichen Schuß vor. Zwischen ihnen kniet betend ein Mädchen, des Wildschützen Schwester und dem jungen Jäger in heimlicher Liebe zugetan. Für dessen Leben zittert sie. Ihr graust vor dem Mord, aber es erfüllt sie auch heiße Angst für den Bruder, den der Jäger töten wird, wenn der Wildschütz ihm nicht zuvorkommt. Todfeindschaft zwischen zwei Männern wird in ihrem Ausbruch von weiblicher Angst und Sorge, die weder den Bruder noch den Geliebten fallen oder als Mörder sehen will, zurückgehalten und gebändigt bis zu dem Momente, wo der Schläfer erwachen wird. Die Wirkung der Gruppe dieser wild zerwühlten, in einander verbissenen, wie zum Sprunge geduckten Menschen steigert das stille mittägliche Weben des Sommerwaldes um die Höhle mit ergreifendem Kontrast.

Den kolossalen Eindruck dieser atemlose Spannung erregenden Stauung menschlicher Leidenschaften vor einer jeden Moment möglichen Katastrophe verdirbt sich Hebbel in der ersten Fassung des Gedichtes. Einen plumpen Zufall läßt er die Gruppe sprengen, die Spannung lösen, die Katastrophe vereiteln oder mindestens hinausschieben, was nicht ganz klar wird. Mit gutem

[1]) Vgl. Saladin Schmitt: Hebbels Dramatechnik (Dortmund 1906). S. 83.

Recht strich Hebbel später die letzten acht Strophen von „Der junge Jäger“ und nahm nur die ersten zwölf in die Gesamtausgabe unter dem Titel „Situation“ auf. Mit Strophe 12 ist auch der Urkeim des Gedichtes[1]) bis zu seiner letzten Möglichkeit durch reichste innere und äußere Ausgestaltung entwickelt.

Hebbel erwähnt in seinen Tagebüchern und Briefen vor allem die Novellen Heinrich von Kleists als Quellen des Genusses, der Anregung und der Erkenntnis. Den Dramatiker Kleist würdigt er in einer Hamburger Kritik für den wissenschaftlichen Gymnasiastenverein von 1835. Näher als der spezifisch norddeutsch-märkische „Prinz Friedrich von Homburg“, den er in Hamburg eingehend analysierte, stand ihm in München, in Süddeutschland das schwäbische Ritterschauspiel vom „Käthchen von Heilbronn“. Seine Einwirkung zeigen die letzten Münchener Balladen, die hier zu behandeln sind.

Reine edle Weiblichkeit im Kampfe mit sich selbst und der daraus hervorgehende Triumph des Weibes: diese Idee teilt Hebbels Meinung nach Kleists „Käthchen“ mit seiner Ballade „Schön Hedwig“ (Br. I, 260 f.) Aber schon einmal im Beginn des Münchener Aufenthaltes hatte er „Reine edle Weiblichkeit im Kampfe mit sich selbst“ dargestellt, in dem „Bettelmädchen“ (1837, VI, 181). Auch für dieses Gedicht ist der Einfluß des Kleistschen Ritterstückes als sehr wahrscheinlich anzunehmen. Ein junger stolzer Ritter und ein armes Mädchen sind die handelnden Personen. In zwei kurzen Strophen, die wie die Strophen von „Schön Hedwig“ der Strophe von Uhlands „Des Goldschmieds Töchterlein“ nachgebildet sind, wird eine schlichte Szene zwischen diesen beiden Menschen gegeben. Es herrscht Kleistische Wortkargheit, Kleistische Knappheit. Der breite Wort-

[1]) TB. I, 1231. „So lange er schläft, so lange mag er noch leben“, sagen die Räuber, in deren Höhle sich während ihrer Abwesenheit ein Verirrter niedergelegt hat. — Der Hebbel aus „Macbeth“ und „Wallensteins Tod“ bekannte Gedanke von der Heiligkeit des Schlafes verdichtet sich ihm zu einer Situation, deren Personen sich ihm individualisieren. Statt der typischen „Räuber“ ein Wildschütz, auf den der „Verirrte“, ein Jäger, schon einmal angelegt hat. Den Haß des Wildschützen gegen den Jäger steigert und bändigt zugleich die Liebe der Schwester für den Schlafenden. So wird durch Verschärfung der persönlichen Beziehungen, durch Vertiefung der Charakteristik aus der typischen Situation der Tagebuch-Notiz die „neue unerhörte“.

schwall, den Hebbel in der ersten Phase seiner Balladendichtung liebte, ist jetzt völlig geschwunden.

Hebbels ganze dichterische und menschliche Teilnahme gehört der jungen Bettlerin. Der junge Ritter geht nur über die Szene; unnahbar und stolz. Er wirft der vor seinem Tore frierenden Bettlerin den Mantel hin. „Was willst du mehr?“ Und sie will auch nichts mehr. Den Mantel liegen lassend geht sie „stolz und glühend“ fort. „Es friert sie gar zu sehr“.

„Diesen kleinen Klang“ hatte Hebbel schon verurteilt (Br. I, 241 f.). Dann aber war es ihm doch, als ob sich „etwas lebendiges in ihm rege“.

Vergleichen wir die Urfassung des Gedichtes (H) mit der uns jetzt geläufigen (C) und mit der mittleren vom Jahre 1842 (A) (XIV, 126) und betrachten wir die Korrekturen, die Hebbel in H vorgenommen, so gewinnen wir, wenn wir die an sich nicht immer sehr belangreichen Varianten genügend erklären, ein gutes Bild von Hebbels eifrigem Bemühen, das „Lebendige“ an diesem Gedichte immer deutlicher sich regen zu lassen; einmal den seelischen Prozeß überhaupt schärfer zu formulieren und dann ihn einen deutlicheren Ausdruck finden zu lassen. Schon in H hat Hebbel Z. 6 und 7, die ursprünglich lauteten:

„Sie dankt mit manch demüt'gem Wort
Sie dankt ihm fast zu sehr“

in:

„Sie dankt ihm stumm und ohne Wort
Es friert sie gar zu sehr“

umgeändert und später in A für Z. 6 geschrieben:

„Das Mädchen sagt kein einzig Wort“.

Deutlich sieht man an diesen Änderungen, wie sich in Hebbel das Bild von dem stolzen, spröden Inneren des Mädchens verschärft, wie er es immer mehr nach seinem Bilde gestaltet, nach dem Bilde des für äußere Wohltaten und Gefälligkeiten schwer und ungern dankenden Dichters.

Die erst nach der Niederschrift teils für die erste, teils für die zweite Drucklegung vorgenommenen Änderungen in der ersten Strophe bedeuten nicht so einschneidende Neuerungen. Ihr Sinn ist ein anderer. In H läßt Hebbel das Mädchen vor dem Tor sitzen und „einen Rittersmann“ hervortreten. Schon

in A wird aus ihm „der junge Ritter“. Er ist nicht mehr ein ganz Beliebiger, sondern ein ganz Bestimmter. Die Umwandlung des unbestimmten Artikels in den bestimmten zeigt, daß Hebbel sich tiefer in die wartende gespannte Seele der vor dem Tor frierenden Bettlerin eingelebt hat, der es nur auf „ihn“ ankommt. In C „lauscht“ das Mädchen. Weit beseelter ist nun das Bildchen am Anfang des Gedichtes.

Alle diese Änderungen, alles sichtliche Bemühen Hebbels, die aus Kleist geschöpfte Lehre, daß das Innere durch das Äußere und beides zugleich darzustellen sei, haben nur ein Resultat: durch schärfere und individuellere Beleuchtung des Mädchens ihr inneres Leben sich deutlicher und sinnlicher offenbaren zu lassen, den seelischen Prozeß in ihr im Anschaulichen klarer zu objektivieren.

Die junge Bettlerin gewinnt jene auch schlichteren dramatischen Frauengestalten Hebbels eigene selbstsichere, abgeschlossene, leicht etwas schroffe Haltung, wie sie bei der Augsburger Baderstochter in den ersten Szenen mit dem jungen Bayernherzog zu beobachten ist, und wie sie den geraden Gegensatz zu der anbetenden Schmiegsamkeit des Kleistschen „Käthchen“ an ihren „hohen Herrn“ bildet.

Absolut innerlich unbeteiligt, durchaus entwicklungslos, nur Mittel zum Zweck der Selbstoffenbarung des Mädchens bleibt der Ritter. Hebbel ist es wohl gelungen, die Selbstoffenbarung des Mädchens „dramatisch“ geschehen zu lassen. Aber die äußere dramatische Form ist hier keine Folge einer inneren dramatischen Anlage der Handlung. Diese entbehrt der Wechselwirkung von Mensch zu Mensch, wie sie in wundervoller Lebendigkeit nun die letzte unserer Betrachtung unterliegende Ballade „Schön Hedwig“ bei nah verwandtem, aber anders gewendetem Motive aufweist.

Hebbels Dramen verdanken nicht selten dem Gefühl leidenschaftlicher Opposition ihres Dichters gegen ein allgemein anerkanntes und beliebtes, von Hebbel aber verachtetes Bühnenwerk ihre Entstehung. So wird Gutzkows „Saul“ für die „Judith“, Tiecks „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ für Hebbels „Genoveva“, Raupachs „Nibelungenhort“ für Hebbels Nibelungentrilogie eine „negative Anregung“. Die Entstehungsgeschichte der Ballade „Schön Hedwig“ weist nun auch eine solche negative Anregung auf: Hebbels Wut gegen die „Griseldis“ des Wieners

Friedrich Halm. Aus verwandter, oppositioneller Stimmung, wie so manche Dramen Hebbels, erwächst dieses Gedicht. Halms „Griseldis“ ließ nun seine Blicke vergleichend auf Kleists „Käthchen von Heilbronn“, das ein ähnliches Thema behandelt, ruhen und ihn der Schönheit dieses Werkes wieder so recht inne werden. Im Ärger gegen den „Puppenfabrikanten“ Halm, in Begeisterung für des viel verkannten Kleist sonnigste und freundlichste Schöpfung konzipiert Hebbel seine letzte Münchener Ballade. Als dritte Anregung[1]) käme — hier nicht bloß für die Strophenform wie in „Das Bettelmädchen“ bestimmend — „Des Goldschmieds Töchterlein“ von Uhland in Betracht.[2])

Mit der Uhlandschen Ballade, mit Kleists Ritterdrama und mit der Erzählung des Ritter Percival von seiner Werbung um die Köhlerstochter Griseldis in Halms Drama,[3]) teilt „Schön Hedwig“ den versöhnlichen, glücklichen Abschluß. Der Ritter liebt das Mädchen und führt es zum Altar, geht nicht kalt und verständnislos an ihm vorüber wie der Ritter an dem Bettelmädchen. Hebbel sah, teils von seinen Vorbildern beeinflußt, teils, weil seine Lebensstimmung in den letzten Münchener Monaten sich aufgehellt hatte, das Motiv in einem freundlicheren Lichte. Wie Halm und wie Uhland läßt Hebbel den jungen Ritter, ehe er dem Mädchen gegenübertritt, schon entschlossen sein, es heimzuführen.

„Edle reine Weiblichkeit im Kampf mit sich selbst“ sollte in dem Gedichte dargestellt sein. „Reine edle Weiblichkeit“[4]) ist für Hebbel das Unerschlossene, seiner selbst Unbewußte in der Frauenseele, das „Allerheiligste“,[5]) in das sie kaum selber eintritt, und das sie nur dem geliebten Mann, der sie wieder liebt, offenbaren kann und darf, ohne eben diese Weiblichkeit, die den tiefsten Kern ihres Wesens bildet, und damit sich selbst aufzugeben. Diese „Weiblichkeit“, in „Schön Hedwig“ verkörpert, hat den jungen Ritter mächtig angezogen und gefesselt, daß er sich entschlossen hat, das arme, unbekannte, blonde Kind als Gattin heimzuführen. Doch ehe er das kann, muß er Hedwigs Innerstes,

[1]) Tibal, S. 257, Anm. 3. — W. XIV, 124.

[2]) Zum Namen der Heldin vgl.: Heine, Buch der Lieder, „Junge Leiden“, „Romanzen“. Nr. 12, V. 2.

[3]) Friedrich Halm: Griseldis Akt I, 3. Auftritt (Ausgabe Hesse, Leipzig, Bd. II, S. 15—18). R. M. Werner, W. VII, Einl. S. 65.

[4]) Arno Scheunert: Der junge Hebbel, S 95—98.

[5]) I, 93; V, 152 f.

das sie scheu und kindlich verbirgt, kennen lernen; ja mehr noch, es sie kennen lehren. Ähnlich wie Käthchen ihrem Grafen vom Strahl ist Hedwig ihm gefolgt; treu, schweigend, dienend, ohne sich Rechenschaft davon zu geben, was sie ihm zu folgen zwingt.

Nun muß er sie zur Klarheit über sich selber führen, zu dem festen, hellen Bewußtsein, daß sie ihn liebt. Der Ritter treibt aber mit seinen Fragen das Liebesgeständnis eher aus Hedwig heraus, als er seines geäußert. Damit kommt in Hedwigs Seele ein schwerer, tragischer Zwiespalt; denn dies Bekenntnis, dies letzte Enthüllen ihrer Weiblichkeit, darf nur vor dessen Seele geschehen, der sie liebt; vor ihrem Gatten.

Der Konflikt liegt ähnlich, wie in „Gyges und sein Ring". Wie Rhodope vor Gyges, steht Hedwig nach ihrem „Ich liebe dich" schleierlos vor dem Ritter und den Vasallen. Und nun muß der Ritter ihr Gatte werden, will er sich nicht schwer an ihr versündigen. Hedwig gelangt nun dadurch, daß sie die tragische Dissonanz in ihrem Innern naiv und unmittelbar äußert, nicht in falscher Scham schweigt, zum Triumph. Der Ritter muß sehen, was er mit seiner letzten, vielleicht zu impulsiven Frage angerichtet. Als er nun die kindliche Harmonie, die stille Unbewußtheit ihrer Seele von seiner Hand zerstört sieht, da muß er, um das zarte Wesen nicht zu vernichten, ihr sagen, daß sie die sein darf als die sie sich von ihm getrieben erkannt und bekannt.

Auch der Ritter Percival bei Halm stellt an die heimlich Erkorene Fragen, um sie kennen zu lernen und zu prüfen. Auch der junge Ritter in Uhlands Ballade legt seiner Helene, ehe er ihr seine Liebe gesteht, eine Probe auf. Auch in Kleists Ritterdrama finden sich am Ende der hohe Herr und das gute Käthchen.

Stofflich ist also an dem Gedichte kaum etwas neu. Das Neue, das Eigene, worauf es gegründet ist, liegt einzig in der Art, wie Hebbel das Sichfinden der beiden Menschen motiviert, und wie er den soeben kurz dargestellten inneren Prozeß „dramatisch" gestaltet.

In Halms „Griseldis" wählt der Ritter, wie aus seiner Selbstanalyse hervorgeht, aus Verstandesgründen. Hinter all seinen schönen und schallenden Worten verbirgt sich ein gefühlsdürrer, nüchterner Durchschnittsmensch, der nach kluger Prüfung des Mädchens, ob sie seinen Ansprüchen genügt, zugreift. Und auch sie sieht ihn „prüfend an mit klugen Augen", ehe sie das übliche „Ja" sagt.

Von einem festen, energischen, zielsicheren Willen, wie die Werbung Percivals um Griseldis, wird auch in „Schön Hedwig“ die Handlung geleitet. Doch ist es nicht wie bei Percival der Wille eines Menschen, „der weiß, was er will“, sondern „will, was er muß“. Nicht magere Reflexion, sondern ein menschliches Elementargefühl, die Liebe ist Triebkraft dieses Willens; aber die Liebe so individuell gefärbt, so weit vom dumpfen Drange ins klare Bewußtsein gerückt, daß der Hebbelsche Ritter, bei aller Knappheit der Zeichnung, als ein „dramatischer Mensch“ in voller Wirkung dasteht.[1])

Das Ziel dieses Willens wird aber erst am Ende der Ballade deutlich, erst mit ihrem letzten Wort. Die innere Notwendigkeit der Fragen des Ritters, zuerst wie das Spiel fröhlicher Laune mit einem hübschen blonden Mädchen anmutend, enthüllt sich erst am Schluß. Eine der Hauptnormen, die Hebbel für das Drama festgestellt hat: Das Notwendige in der Form des Zufälligen zu bringen,[2]) ist somit erfüllt, und zugleich tritt ein von Saladin Schmitt an Hebbels dramatischen Dialogen aufgewiesener Zug hervor: Das Aufsparen des entscheidenden Punktes bis zuletzt. (Schmitt, S. 56 ff.) Er ermöglicht es auf diese Weise, den Entschluß des Ritters scheinbar als werdend darzustellen, ihn sich vor unseren Augen motivieren zu lassen. Szenen dieser Art sind in Hebbels Dramen nicht allzu selten. Hebbel liebt es „Prüfungen“ darzustellen, deren Resultat dem Prüfenden schon bekannt ist, und die auch gar nicht, um das Resultat zu ermitteln, vorgenommen werden, sondern um dieses Resultat als Motiv zu einer Tat recht lebendig klar werden zu lassen. Diesen technischen Griff empfindet man hier aber gar nicht als solchen. Sondern, daß der Ritter seinen Entschluß erst ganz zuletzt äußert nach der tiefsten Selbstoffenbarung Hedwigs, die nun den ganzen Adel, die ganze Reinheit ihres Wesens enthüllt hat, erscheint nun wieder in der gewählten Situation durchaus begründet und natürlich. Die Vasallen des jungen Ritters sollen Hedwigs Art und Wesen kennen lernen, sollen erfahren, daß sie ihnen innerlich ebenbürtig ist.

Der Dialog zwischen dem Ritter und Hedwig zeigt auch sonst ganz den Typus, den Saladin Schmitt für Hebbels Dramendialoge zwischen wenig Personen als charakteristisch ansieht.

[1]) F. Th. Vischer, Ästhetik, § 897.

[2]) TB. III, 41, 75.

Ein Gegenstand — das Verhältnis zwischen dem Ritter und dem Mädchen — hat im Begriff der beteiligten Personen verschiedene Gestalt. In dem Wortwechsel, dessen Ziel es ist, diesen Gegensatz auszugleichen, durchläuft der Gegensatz bis zur Beseitigung zwei Phasen. Aus den Antworten Hedwigs auf seine ersten drei Fragen erkennt der Ritter ihr innerstes Motiv für ihr Verhalten: die Liebe. Aber das Mädchen weiß weder von dieser ihrer Liebe noch von der des Ritters. Die vierte Frage des Ritters führt zu der zweiten Phase, daß Hedwig sich ihrer Liebe bewußt wird. Ihre „Meinung von dem Gegenstand" muß nun die gleiche werden wie des Ritters Meinung. Er braucht diese nun nur noch auszusprechen, und der Gegensatz ist aus der Welt geschafft.

Jede Phase der Ausgleichung des Gegensatzes ist zugleich ein Stadium im Kampfe edler reiner Weiblichkeit mit sich selbst. Mit jeder Antwort Hedwigs sinkt der Schleier ein Stück von ihrer Seele vor ihren und des Ritters Augen. Die Dialektik in der Idee geht hier vollkommen in die Dialektik zwischen den Individuen ein.

Über Uhland hinaus aber ist das Motiv von der Prüfung eines Mädchenherzens durch den Geliebten dadurch ins dramatische gesteigert, daß Hebbel den ganzen bei Uhland zeitlich dissoluten Vorgang in eine Situation konzentriert, und die Prüfung nicht bloß ein anmutiges Spiel bleiben läßt, sondern bis zu dem kritischen Punkt führt, wo sie ins Tragische umzuschlagen droht. Dadurch motiviert er die Werbung des Ritters zwingender und erreicht einen spezifisch dramatisch wirkenden Doppelschlag, indem er äußerlich sehr impulsiv, aber innerlich durchaus wohlbegründet, die Handlung in dem Moment, wo sie tragisch zu werden droht, mit einem Ruck wieder auf sonnige, heitere Bahnen lenkt.

Jede Äußerung in diesem Dialog, der über zwei Drittel des Gedichtes einnimmt, ist eine „Handlung", keine bloße Aussprache. Sondern als eine Kette von Persönlichkeitsäußerungen, die wirken und Gegenwirkungen involvieren, stellt sich der Dialog dar, in jeder Wendung von zielstrebigem Willen, höchster künstlerischer Teleologie beherrscht.

Jedes Wort ist aber nun wieder Offenbarung einer Persönlichkeit. Die Menschen, die Charaktere wirken auf einander durch

das hindurch, was an Tatsächlichem gesagt wird, und ein Charakter entwickelt sich durch die Entfaltung des anderen.

Hedwig ist äußerlich passiv. Aber innerlich erlebt sie Gewaltiges; das Gewaltigste was sie erleben kann. Aus dem Kinde wird sie zum Weib.

Hebbel hat den von ihm an Laubes Frauengestalten getadelten „Kniff“ nicht notwendig, die Weiber aktiv zu machen, um sie zeichnen zu können. Das Weib ist hier dramatische Persönlichkeit nicht mit dem, was sie tut, sondern mit dem, was sie ihrer Bestimmung schlicht folgend, ihrer Natur gemäß ist und wird.

Weil sie den Ritter nicht begehrt, nichts tut, um ihn zu gewinnen, gelangt sie zum Triumph. Ihre Aktivität ist nur leise Abwehr, wie die Aktivität einer Mariamne und Rhodope leidenschaftlichste Abwehr ist. In Äußerlichkeiten, im Pathos, im Auftreten erinnerte die Gestalt des Mädchens in „Der Tanz“, der Braut in „Hochzeit“, der Irmgard in „Ritter Fortunat“ an die großen Frauenbilder in Hebbels Dramen; aber eben nur die Gestalt, der Umriß. Schön Hedwig aber ist innerlich so fein und stark organisiert, wie jene Vertreterinnen „Reiner edler Weiblichkeit“ im Kampfe mit sich und der Welt.

Sie steht innerhalb der feinen und zarten Grenzen, die das Weib, ohne in tragische Komplikation zu geraten, nicht überschreiten darf, die es aber gegen männliche Übergriffe verteidigen soll bis zum letzten. Auf beide Möglichkeiten, auf die letzte deutlicher, eröffnet sich die Aussicht.[1])

Hebbel hat später an Kleists „Käthchen von Heilbronn“ die späte Legitimierung der Geburt des Mädchens sowie den romantischen Apparat herb getadelt.[2]) Die Idee des Stückes, daß die Liebe, die alles hingibt, alles gewinnt, damit vernichtet sei. Die Entschuldigung, daß in der Welt, in der das Drama spielt, eine andere Lösung nicht möglich sei, läßt er nicht gelten. Man dürfe einen Lebensprozeß nicht an Bedingungen knüpfen, die ihn unmöglich machen. In „Schön Hedwig“ ist derselbe Lebensprozeß an dieselben Bedingungen geknüpft. Ist nun die sich im Realistischen und Psychologischen haltende Gestaltung

[1]) Vgl. Tibal, S. 251 zu „Schön Hedwig“ — Il s'agit de montrer en action la vraie nature de la femme et à la même époque Hebbel se préoccupe d'exposér le même sujet sous une forme dramatique: ce sera plus tard „Judith“.

[2]) W. XI, 86 f. — TB. 33, 23.

des Lebensprozesses Hebbel ohne weiteres gegenüber Kleist als künstlerisches Plus zuzuschreiben?

Hebbels Weise, das Motiv aufzufassen und durchzuführen, ist nur möglich in der Form der Ballade. Diese mit ihrem idealeren Schauplatz, ihrem rascheren Tempo, ihrem der Sage und dem Märchen verwandte Ton gestattet ein viel stärkeres Verflüchtigen der zeitlichen Realität, die mit ihren Konvenienzen die Idee in ihrer Entfaltung hindert, vor dem rein Menschlichen. Das Drama muß notwendig viel breitere und intensivere Lebensdarstellung bringen. In „Agnes Bernauer" hat Hebbel die Geschichte von dem hochgeborenen Herrn, der ein schlichtes Mädchen freit, ganz anders enden lassen. Die höchste Möglichkeit der Ausprägung von Hebbels dramatischer Anlage in der Ballade ist mit „Schön Hedwig" erreicht, zugleich aber die Grenze dieser Entwicklungslinie im Balladenstil. Der Stoff von „Schön Hedwig" will schon aus dem Balladesken in das Dramatische hineinwachsen.

Der „Lebensprozeß" selber ist ja durchaus dramatisch in Hebbels Sinn: ein aus elementarem Gefühlsgrund fließendes, dialektisch sich entwickelndes, seelisches Werden.

Die Idee zeigt jene eigentümliche Form, die Hebbel mit dem bekannten steifen Ausdruck (TB. 2864), daß im Drama die Dialektik in die Idee selbst verlegt werden müsste, für das höchste Drama fordert. Die Idee des „Weiblichen" offenbart sich dadurch, daß sie sich aufgibt.

Der ideelle und der individuelle Konflikt gehen restlos in einander auf.

Die Form der Darstellung, der Dialog, hinter dem die kargen erzählenden Partien wie Regiebemerkungen zu einer dramatischen Szene an Bedeutung weit zurücktreten, ist, wie die Analyse des Dialoges ergab, durchaus dramatisch, ist adäquater äußerer Ausdruck des inneren Prozesses.

Dreimal ist Hebbels „Schön Hedwig" komponiert worden. Zwei der Komponisten des Gedichtes — Ferdinand von Hiller und Robert Schumann — haben offenbar ein Empfinden für den dramatischen Charakter des Gedichtes besessen. Ferdinand von Hiller hat es als eine Art Kantate für Sopran, Bariton, Chor und Pianoforte gesetzt. Robert Schumann hat eine melodrama-

tische Begleitmusik geschrieben. Zu selbständig, zu sehr eigenen, klaren und entwickelten Lebens voll, mag diesen Künstlern das Gedicht erschienen sein, als daß sie es als einstimmiges Lied hätten komponieren wollen.

Hebbel wurde durch Schumanns Werk zu Erwägungen über eine melodramatische Oper veranlaßt.

Mit „Schön Hedwig“ schließt die Balladenproduktion Hebbels in der Münchener Zeit, schließt die erste Periode seiner Balladendichtung, die nun bis ins Jahr 1840 hinein stockt, weil größere Pläne ihn in Anspruch zu nehmen beginnen.

Schlußwort.

Mit ungeschickten, konventionellen Nachahmungen fremder Vorbilder setzt Hebbels Balladendichtung ein. Im Laufe von ungefähr zehn Jahren sehen wir den Dichter, nicht immer in der geraden Linie konsequenten Fortschrittes, sondern nicht selten im Zickzack sich bewegend, einen gewonnenen Posten wieder aufgebend oder resultatlose Experimente wagend, sich bis zu „Schön Hedwig", einem später von ihm kaum je übertroffenen Meisterwerk nicht nur seiner, sondern deutscher Balladenkunst überhaupt, emporarbeiten.

Der Fortschritt in Hebbels Balladendichtung, ihre wachsende Wirksamkeit, ihre deutlicher sich herausbildende Physiognomie, das Freiwerden von Mustern und Meistern, die Hebbel genau so wie jeder junge Dichter gehabt hat, das Finden eines eigenen Balladenstils: alles das ist gleichbedeutend mit der Entwicklung der dramatischen Uranlage Hebbels.

Aus früher Kritik und Analyse der Dramen seiner Vorgänger und durch eigenstes Nachdenken hatte der junge Dichter schon zeitig eine recht klare Erkenntnis vom Wesen des Dramatischen gewonnen. Das lehren Briefe, später seine Tagebuch-Betrachtungen, seine gelegentlichen kritischen Versuche über die Dramen Shakespeares, Lessings, Goethes, Schillers, Kleists und Körners. Seine vielleicht überspannt hohen ideellen Anforderungen an das Drama, seine Klarheit über das, was ihm nur Drama sein konnte, und das lebhafte, oft schmerzliche Bewußtsein, daß er dem allen noch nicht gewachsen war, verwehren ihm eine frühe, frisch und fröhlich experimentierende dramatische Produktion.

In kleinen Formen, neben Novellen in Balladen, lebt sich seine dramatische Weltauffassung aus, bildet sich sein dramatisches Können zur ersten dichterischen Tat heran.

In ersten jugendlichen Balladenversuchen nahmen Erzählung, Schilderung, psychologische Spekulation noch einen breiten Raum

ein. Man denke an „Rosa“, „Der Ring“ oder an das Romanzenfragment. Nur noch rudimentär finden sich diese epischen und reflektiven Elemente in „Er und Ich“, „Der Tanz“, „Hochzeit“, „Des Königs Jagd“. In den Münchener Balladen sind sie ganz geschwunden.

Hebbel hat, wie Schiller in seinen Balladen, kontinuierlich zu komponieren gelernt. Er schaltet, wie es dem Dramatiker im Blute liegt, „gemäßigt frei“ mit Raum und Zeit. Da setzt es keine „Sprünge und Würfe“.

Die Darstellung verläßt nicht mehr einleitend, erklärend, zurückgreifend den Boden der Situation, in der die Ballade spielt. Nicht mehr synthetisch durch Erzählung, sondern analytisch wird die Exposition gebracht zugleich mit der Entwicklung der Situationshandlung und als ein sie bestimmendes Motiv.

Mit scharfem Blick lernt Hebbel die Situation „dramatisch“ wählen; als „Schnittpunkt“ der von der Vergangenheit durch die gegenwärtige Situation in die Zukunft laufenden Linien. Schon „Des Königs Jagd“ zeigt Hebbel geschickt in der Beherrschung dieser Technik, deren Meister er in „Schön Hedwig“ ist.

Schon früh („Kains Klage“, „Laura“, „Romanze“) läßt Hebbel die Personen sich selbst äußern, statt zu erzählen oder in sie hinein zu spekulieren. Die Situation des Monologisierenden, anfangs völlig imaginär, wird bestimmter in „Laura“ und in der „Romanze“. Die Vorgeschichte und das innere Leben der Sprechenden bereichert sich. In „Rosa“ und „Er und Ich“ tritt zu dem einen Sprechenden ein zweiter. Der Dialog entsteht. Dieser nimmt nun nicht nur einen immer breiteren Raum ein, sondern wird immer mehr intregrierender Bestandteil der Handlung, immer stärker Organ der Darstellung. Die Miene, die Bewegung hat nur noch Wichtigkeit für den Ausdruck inneren Lebens, das in Worten keine Äußerung finden kann.

Das schildernde Element tritt, je schärfer, je dramatischer die Situation gewählt wird, immer mehr zurück. Es hat bei diesem mehr hörenden als sehenden Dichter von Anfang an keine starke Bedeutung gehabt.

In „Schön Hedwig“ wirkt sich jede Phase der äußeren und inneren Handlung dialogisch aus. Lauschend blickt hier der Dichter von Mensch zu Mensch, gespannt, was jeder nun sagen wird. Für die Pracht des ritterlichen Saales hat er kein Auge. Seine Aufmerksamkeit ist ganz auf das Menschliche gerichtet und

auf dieses, als auf den „Lebenspunkt“, konzentriert er sparsam die Darstellung. Ganz anders verfährt Schiller in seinen Balladen. Er liebt bunte und farbige Schilderung. Auch in seinen Dramen ist Hebbel mit Angaben über Dekoration und Regie weit sparsamer als Schiller. Ebenso wie vom Inszenator seiner Dramen verlangt er vom Leser seiner Balladen eine stärkere Phantasieleistung als Schiller.

Wie Hebbel die individuelle Handlung auf eine Idee fundiert, wie diese Idee selbst dialektisch-dramatisch wird, wie sich damit im Zusammenhang die Menschendarstellung vertieft, wie die Handlung, nachdem er zuerst ihren tieferen Sinn selbst gedeutet oder von einem deus ex machina interpretieren lassen mußte, immer deutlicher und klarer Symbol der Idee in ihrer Dialektik wird: diese für den werdenden Dramatiker vielleicht wichtigste Tendenz in seiner Entwicklung als Balladendichter, ward von Fall zu Fall eingehend dargelegt. Auch hier bedeutet „Schön Hedwig“ einen Gipfel.

In den Balladen erkämpft sich Hebbel den künstlerischen Standpunkt zu Weilt und Leben, auf dem wir ihn in seinen Dramen sehen, erwirbt sich die Fertigkeit, ethische und seelische Prozesse, die stets die Triebkräfte der Handlung bilden, in ihrer eindrucksmäßigen Offenbarung für Auge und Ohr zu erfassen. In „Schön Hedwig“ ist dieses Ziel, soweit es in der Ballade möglich war, erreicht. Nun braucht es nur den „Stoff“, der reichere Entfaltung der erworbenen Eigenart der Konzeption, der Komposition und der Technik gestattet, und der enge Kreis der Ballade wird sich zu dem größeren der Tragödie erweitern und muß zum Teile darin aufgehen.

Lebenslauf.

Am 21. April 1892 bin ich, Walter Jahn, in Dresden geboren. Mein Vater, Gottlob Hermann Jahn, ist Volksschullehrer in Dresden. Ich bin evangelisch-lutherischer Konfession. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule empfing ich von Ostern 1902 bis Ostern 1911 auf dem Königlichen Gymnasium zu Dresden-Neustadt eine humanistische Vorbildung.

Seit Ostern 1911 studiere ich in Leipzig Geschichte, deutsche und romanische Philologie sowie Philosophie und Pädagogik.

Von meinen akademischen Lehrern schulde ich vor allem den Herren Professoren Brandenburg, Köster und Volkelt für entscheidende Anregung und freundliche Förderung herzlichsten Dank.

Meinen ganz besonderen Dank zumal möchte ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Köster aussprechen, der in seinen Vorlesungen und Übungen sowie durch liebenswürdigste persönliche Anteilnahme meinen Studien in neuerer deutscher Literaturgeschichte die Wege wies und mich in jeder Weise mit Rat und Tat unterstützte. Auch Herrn Privatdozent Dr. P. Merker sei für seine freundliche und selbstlose Förderung der vorliegenden Arbeit herzlichst gedankt.